

2014

La vacilación en la risa de Henri Bergson corrección social y generación estética

Yerson Yismendy Carrillo Ardila
Universidad de La Salle, Bogotá

Follow this and additional works at: https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras



Part of the [Philosophy Commons](#)

Citación recomendada

Carrillo Ardila, Y. Y. (2014). La vacilación en la risa de Henri Bergson corrección social y generación estética. Retrieved from https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/658

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Departamento de Filosofía, Arte y Letras at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

LA VACILACIÓN EN *LA RISA* DE HENRI BERGSON

CORRECCIÓN SOCIAL Y GENERACIÓN ESTÉTICA

YERSON Y. CARRILLO-ARDILA



UNIVERSIDAD DE LA SALLE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BOGOTÁ D.C.

2014

LA VACILACIÓN EN *LA RISA* DE HENRI BERGSON

CORRECCIÓN SOCIAL Y GENERACIÓN ESTÉTICA

YERSON Y. CARRILLO-ARDILA

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Filosofía y Letras

Dirigido por:

MANUEL DARÍO PALACIO MUÑOZ



UNIVERSIDAD DE LA SALLE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BOGOTÁ D.C.

2014

Para todas aquellas personas que se han reído conmigo...

AGRADECIMIENTOS

Cuando le dije a mi mamá que quería estudiar filosofía no me abordó con preguntas ni me señaló prejuiciosamente la decisión, tan sólo sonrió, un gesto que aún hoy guardo con cariño. De forma que siento la bonita necesidad de escribir que mi mamá, en su hermosa ingenuidad, siempre se ha sentido, con ese orgullo maternal característica en ella, dichosa de decir que su hijo estudia lo de los filósofos. A ella, por ella y gracias a ella mis agradecimientos totales.

Así mismo no hubiese sido posible concluir este paso obligado si no fuera por los empujones de Oma y sus gatos, que con gestos, regaños, arañazos y sablazos me señalaron de buena –y mala- gana continuar. A cada uno de mis compañeros de clase, en especial a Johan Ramos, que rieron conmigo; a mis profesores Lida Villa y German Bula que sonrieron y animaron con cada encuentro; a mis profesores Robert Ojeda, Julio César Rodríguez y María Elena González que se rieron sospechosamente conmigo; adicionalmente a mi buen amigo Juan Diego Galindo que con textos prestados, y él ya cansado de prestarme finalmente me regaló un libro de Bergson, nos enamoramos en ciertas tardes discutiendo sobre lo poco entendidos que nos dejaba el señor vitalista.

Finalmente al profesor Manuel Darío Palacio Muñoz que en un especial momento en el que uno siente que en efecto el universo sí conspira en contra de uno, en un tono de total empatía, complicidad y risa me dijo simplemente: “Hagámosle...”

ABREVIATURAS UTILIZADAS DE LA BIBLIOGRAFÍA DE HENRI BERGSON *

<i>EC</i>	<i>Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia</i>
<i>LE</i>	<i>La evolución creadora</i>
<i>LR</i>	<i>La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico</i>
<i>MM</i>	<i>Materia y memoria</i>
<i>PM</i>	<i>El pensamiento y lo moviente</i>

* A lo largo del documento se usará, entre la bibliografía de Henri Bergson, un compilado de obras escogidas por el traductor y prologuista José Antonio Miguez. De este compilado tomaremos las siguientes obras: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia* (EC), *Materia y memoria* (MM) y *La evolución creadora* (LE). Este texto está rotulado bajo el nombre de *Obras escogidas* (1963) y fue impreso por ediciones Aguilar en el país de México. En algunos momentos la obra *La evolución creadora* (LE) se citará bajo la traducción de Pedro Ires (2007), impreso por ediciones Cactus de Buenos Aires. Por otro lado, la obra *El pensamiento y lo movible* (PM) se usará también la traducción de Pedro Ires (2013), impreso por ediciones Cactus de Buenos Aires. Finalmente, con la obra principal de nuestro trabajo, a saber: *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (LR), se usará las traducciones de María Luisa Pérez Torres (2008) de la editorial Alianza y la realizada por Amalia Haydée Raggio (2003) de la editorial Losada.

... Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno. Por lo demás su descubrimiento no es muy profundo y no va muy lejos. La risa, dicen, viene de la superioridad...

Charles Baudelaire

...Quizá se hallaría en ella [la comedia y la risa], en primer lugar, el presentimiento de un hecho señalado por los médicos, a saber, que los desequilibrados de la misma especie son inducidos, por una secreta atracción, a buscarse unos a otros...

Henri Bergson

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	2
O EL QUÉ NOS OFRECE LA RISA DE BERGSON	
CAPÍTULO 1	13
LA SOCIEDAD COMO PLATAFORMA DE LO RISIBLE, O EL DÓNDE SUCEDE LO CÓMICO	
1.1. La risa como reguladora social.....	14
1.2. La <i>rigidez</i> como fuerza que disminuye la <i>agilidad</i> social.....	29
CAPÍTULO 2	41
LA REPETICIÓN COMO CAUSANTE DE LO RISIBLE, O EL CÓMO SE FABRICA LO CÓMICO	
2.1. Lo risible se causa por repetir, invertir e interferir.....	42
2.2. Lo cómico se construye por insociabilidad, insensibilidad y automatismo	53
CAPÍTULO 3	62
INTROMISIÓN DE LA RISA COMO GENERADORA DE ARTE, O EL PORQUÉ ES POSIBLE UN ESCENARIO ARTÍSTICO LLAMADO SOCIEDAD	
3.1. ¿Qué es y cuál es el objeto del arte?.....	63
3.2. ¿Cómo es la vida social un escenario artístico?	73
CONCLUSIÓN	81
LA VACILACIÓN EN LA RISA DE HENRI BERGSON	
BIBLIOGRAFÍA.....	92

INTRODUCCIÓN

O EL QUÉ NOS OFRECE *LA RISA DE BERGSON*

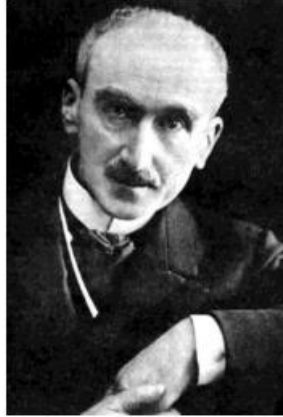


Imagen 1. Henri Bergson (1859-1941)¹

Henri-Louis Bergson nace en la París del año 1859 y muere en la París ocupada de 1941. Es ampliamente recordado dentro de la academia por ser desde el ejecutor de las tesis de Zenón de Elea durante su período de estudiante de Filosofía, hasta por ser un matemático y físico amateur, donde realizó una crítica conceptual hacia la relatividad de Einstein, por no mencionar que fue mediador en el cese de hostilidades de la Gran Guerra (1914-1918). Gana un Nobel en Literatura en 1927 y entre sus lecturas más destacadas cabe citar a Spencer, Mill y Darwin (Barlow, 1968, pp.52-ss).

Lo anterior nos permite a grandes rasgos un genérico perfil biográfico sobre lo que representó Bergson como figura histórica, sin ello tratando de exponer que allí acabe su perfil, pues es importante mencionar que el corpus de lo que representa su obra es tan amplio que incluso llegó

¹ Wikimedia Commons. (2012). (s.f.). *Henri Bergson French philosopher*. Recuperado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Bergson.jpg

a ocupar escenarios de estudio tan debatidos y heterogéneos en lo que fue una suerte de explosión de la filosofía vitalista a lo largo del siglo XX, junto a pensadores como Nietzsche, Simmel o Mann (Safranski, 2010, pp.341-352). No obstante, según Safranski (2010), el estudio de la filosofía bergsoniana, gracias a la lectura y análisis de *La evolución creadora*, desde la traducción que ésta tuvo al alemán, se basó especialmente en un estudio sobre la voluntad de la vida y la creación (p.350).

Así el concepto vida fue la primera referencia al estudio de Bergson que se tuvo en el siglo XX, gracias además a sus obras de mayor impacto tales como *Materia y memoria*, los *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* incluso la misma *Evolución creadora*, que constituyen las estalactitas del pensamiento bergsoniano que toma conceptos que van desde la *intuición* hasta la *duración* pasando por lo *virtual*, lo *mediato*, lo *inmediato*, la *memoria*, el *recuerdo*, entre otros. De forma que podemos considerar de entrada que la lectura de la filosofía de Bergson asume unos cánones y unas obras principales para la aproximación a su pensamiento.

Lo anterior puede evidenciarse en la mayoría de la literatura especializada que intenta *grosso modo* la relectura del pensamiento bergsoniano, recalcando específicamente la posibilidad o no de una síntesis entre la ciencia positivista y el pensamiento de la precisión, a saber: la filosofía. Para demostrar lo anterior retomaremos a Allen (2013) quien indica que en el contexto de Bergson a propósito del estatus de la ciencia como medio de aprehensión de la realidad, la teoría filosófica kantiana sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento había logrado, junto con el positivismo, anudar todo lo necesario para dar por sentado el conocimiento útil como una

forma de pragmatismo y por ende una excelente apuesta epistemológica para afrontar al mundo (2013, p. 37).

No obstante, tal pragmatismo no fue un camino para el mismo Bergson ya que su problema estaba implícito en retirar la espacialidad del tiempo –es decir enfrentarse a la idea de que el tiempo no le es susceptible de medirse en coordenadas tales como el segundo, minuto, etc.- (Bergson, EC, 1964, p. 444). Sin embargo, Bergson en rigor nunca fue un enemigo de la ciencia (García, 1972, pp.19-20), pues sus postulados intentaban por lo contrario completarla para permear en las conciencias humanas un conocimiento total, adjetivo que acuñamos después de revisar que lo real como entramado natural existente, susceptible de percepción, deja huecos que deben ser abordados por la filosofía y no por la ciencia, por ejemplo: la libertad, la moral, la vida, y por lo que nos convoca: la risa.

Ahora, tales huecos han de ser estudiados por la *intuición* que se asume como conocimiento, ello con base en la duración la cual no es una cosa, o cualquier tipo de objeto cognoscible, sino que es una interioridad de la humanidad (Allen, 2013, p.38). Esta sutilidad ha de ser importante: Bergson difiere entonces de cierto positivismo cuando se trata de la explicación mecánica de la vida pero no significa un alejamiento total de la ciencia. Allen (2013) asume de hecho que Bergson perfectamente fue un prototipo materialista en su acercamiento de estudiante a la filosofía de Spencer, lo que suscita una inspiración por el dónde inició Bergson sus trabajos, pero enmarcados siempre en añadir connotaciones de impulsos mediados por la libertad a la vida y no como meros encontrones de moléculas y aspectos medibles (pp. 38-39).

De ser así la particularidad que nos ofrece Allen (2013) desde Bergson es el de concentrar la atención más allá de los límites usuales, habituales y antropocéntricos que permite la ciencia y recuperar el contacto no mediado con lo real, es decir, alejar la medición útil (p.46). Esto nos lleva entonces a una división que será insistente: la ciencia está en un plano de la inteligencia y por tanto nos lleva hacia un conocimiento verídico de la realidad pero ello no implica una hegemonía de la ciencia con relación a los aspectos totales de lo que en la vida pueda o no acaecer (p. 50).

La utilidad de la vida, y la instrumentalización de ésta, permiten la adaptación del hombre a los retos de la realidad, arista de competencia que se conecta con la teoría de la evolución donde la misma teoría ha dispuesto cierta superioridad del hombre con relación a otras especies (2013, pp. 48-50). La invitación, insistimos, es no quedarse sólo allí, pues tal utilidad genera una ética cuasi religiosa hacia la ingeniería y la técnica; quedando tan sólo aprovechar a la filosofía como un modelo edificante para jugar y sumergirse en la voluntad de decidir qué hacer con aquello que la ciencia no puede, y no obstante hace, responder (2013, p.54).

Luego, la ciencia le compete un espacio propio en el que la filosofía no ha de involucrarse en tanto existe para el campo de la ciencia unas premisas (prerrogativas) de acercamiento. Sin embargo, esto puede ser debatido, y precisamente Bergson insiste en juntar la ciencia y la filosofía para comprender la realidad, lo primero con ayuda del cerebro y lo segundo con la *intuición*(Bergson, 1963, MM).

Marrati (2010), siguiendo a Bergson, indica que la biología y la cultura, vistas desde la tecnología, arroja escenarios éticamente difíciles de afrontar, así por ejemplo la evolución no se restringe a una teoría que da cuenta sobre los distintos cambios a nivel fisiológico que pudieron ocurrir, sino al gran paso de la intromisión científica en la biología, de ese modo responder a tan gigante panorama desde Bergson es para Marrati exponer un debate contemporáneo no desde unas postulaciones morales sino precisamente evolutivas de Bergson (2010, p.3).

Es importante aducir el camino promedio de la evolución en Bergson: la posibilidad de su explicación desde la *intuición* y no solamente desde un lenguaje positivista, lo que sugiere abordar desde otra postura conceptual el problema evolutivo para dar cuenta de la evolución de forma asertiva sin la necesidad de la intromisión científica de forma total (2010, p.7). Puesto así, el movimiento se postula como el detonador de la evolución, según Marrati (2010), en tanto la separación vegetal y animal se anuda justamente allí: en la disposición a moverse, lo cual no es un postulado científico que tiene mucho que ver con las aportaciones bergsonianas al ubicar en un nivel de alta importancia el movimiento (p.9).

Este movimiento, no obstante, no es tranquilo o apaciguador sino que hace parte de una entraña vital y generadora del hombre que en ciertas sociedades se desata en problemas de evolución bio-tecnológica (2010, p.17). Entonces, para el caso de Marrati es importante la lectura de ciencia y moral que Bergson ofrece para la evolución.

Hemos reseñado al menos dos problemas latentes de la lectura en Bergson: la evolución y el movimiento, los cuales son conceptos claves del pensamiento bergsoniano. Empero, fuimos muy

precavidos al indicar que casi la totalidad de la literatura especializada nos muestra un Bergson con problemas canónicos. Pues bien, existen también otros enfoques que tratan de alejarse de los problemas bases y fundamentales, pretendiendo orientar su aproximación y relectura a problemas igual de latentes e importantes, basados en lo que podríamos llamar temas heterodoxos².

No obstante, debemos realizar un alto en el camino, pues no estamos interesados en revisar toda referencia heterodoxa que indique la lectura no canónica de los textos y apropiaciones conceptuales de Bergson. Así, la que nos interesa y la cual nos proponemos seguir es la surgida a partir del texto de *La Risa*. A propósito de ella podemos encontrar de forma somera aproximaciones que giran en dos contextos bajo la reconstrucción conceptual: por un lado desde lo social y por otro desde lo artístico. Desde lo social cabe citar el trabajo de Davies (2009) que le aduce a *La Risa* un recorrido que pasa por ser desde una afirmación de corrección social para la manutención de lo sociable en la humanidad hasta una descripción detallada del proceso de fabricación de lo cómico, en un trabajo comparativo entre Bergson y Hobbes.

Adicional, el trabajo de Prusak (2004) nos inmerge en una fisiología paulatina de la *risa*, viendo sus resultados en el campo social y afirma una metafísica de fabricación de la comicidad para el funcionamiento de la vergüenza en entramados sociales. Al margen de las herramientas teóricas,

² Tal es el caso, por ejemplo, de la formación periodística en Lituania, supone Gudauskas (2013), que gracias al desarrollo académico que impulsó Juozas Keliuotis hacia la mitad del siglo XX, desarrolló gran relevancia al realizar una intromisión de un pensamiento filosófico, si bien no canónico en la misma filosofía, enmarcado por la figura de Henri Bergson (2013, p.84). Así que el fantasma de Bergson en una geografía particularmente extraña para nosotros (Lituania) recae en reconocer que incluso el periodismo (evitando por supuesto un comentario peyorativo en la expresión) asume a Bergson como marco referencial para asumir una lectura de éste pensador a tal punto que la conexión que realiza Gudauskas es sumamente interesante: la verdad es el horizonte que persigue el periodista para alcanzar la eternidad de esta idea y tal horizonte se permite con o sin la mecánica de la ciencia y con la permanencia de la intuición filosófica (2013, p.100).

los trabajos especializados de estos autores nos plantean con creces una comprensión de los alcances sociales que posee el sencillo gesto de reírnos de algo o alguien.

Por otro lado, y con relación al campo del arte, encontramos aproximaciones más comprometidas a la continuidad de la investigación estética de Bergson, aquí encontramos sugerente a Kühn (2010) quien afirma una fenomenología de la aceptación del señalamiento que evidencia la risa, esto es comprender que en efecto somos objeto de lo risible, y desata un encuentro mediado por la conciencia entre una cosa latente y viva como lo es la risa; además incurre en indicar que Bergson, en su pugna filosófica por el cómo se mueve algo dentro del espacio, realiza de forma intuitiva una “inmanencia trascendental” de la subjetividad para concluir que el “yo” radicalmente fenomenológico nunca colapsa (Kühn, 2010, pp. 23-25)³.

Así el arte se presenta como un escenario importante de comprender. Comprensión que desata además la posibilidad del encuentro con la metafísica, metafísica que busca una respuesta precisa por el por qué nos reímos (de nuevo Prusak, 2004). De ahí que usando la pregunta *por qué nos reímos* nos expande aproximaciones que buscan adentrarse en respuestas que afirmen la necesidad de arquetipos risibles que se mantengan a lo largo de la historia.

Tal es el caso de Rivero (2008) que realiza una apología de un *Homo ridens* usando la historiografía de la risa hecha por Berger (p.1) y las posturas de Bergson, Nietzsche, Spinoza, entre otros, un ejercicio especulativo por aprender el uso de la risa, en tanto ella nos genera experiencias e interpretaciones que dan vitalidad a la existencia humana(2008, pp.5-6)

³ Esto significa que el “yo” como cuerpo que recibe imágenes del mundo existente (Bergson, 1963, MM, pp.208-210), puede realizar representaciones y conceptos de la misma realidad sin que ello signifique que en el encuentro con tal mundo, la perspectiva fenomenológica del cuerpo, caiga.

Ahora, estas interpretaciones sobre la risa no sólo generan “consejos filosóficos” para poder comprender la existencia humana, sino además cierto realismo fatalista que produce la ironía devenida de la risa, como lo indica Palacio (2008) en un trabajo sobre la risa, ésta vez de Kierkegaard, y que en un momento de comparación con Bergson, se asume la risa como una confusión en la vida social (2008, pp.11-13).

Puesto así las cosas, este somero estado de la cuestión nos genera al tiempo nuestra pertinencia y justificación con relación a la pregunta de nuestra introducción la cual no hemos desarrollado en lo absoluto, a saber: ¿Qué nos ofrece *La Risa* de Bergson en lo desarrollado hasta el momento?, es decir qué novedad podemos encontrar en ella, qué propuesta adicional encontraremos, en última instancia qué elementos propositivos podríamos extraer de la lectura de *La Risa* de Bergson.

Con relación a tales preguntas sugerimos la siguiente respuesta: una vez revisada la literatura especializada (tanto la referenciada hasta aquí, como aquella que expondremos con detalle a lo largo del documento), nos muestra *La Risa* como una conceptualización ya sea desde lo social o desde lo artístico, dejando de lado el intersticio que podría unirlos, y más que unirlos evidenciar el grado de acercamiento, pues ambas connotaciones (social y artística) apropian los mismos postulados conceptuales de Bergson, faltando, si se quiere, una sutileza: en ambos contextos hay un conector. Un conector que hemos denominado: una vacilación; y tal vacilación es nuestra tesis.

Tal vacilación en la risa es entonces un mecanismo latente en la generación del arte en la comedia y además una correctora social que impide reaccionar con ridículo para evitar vergüenza. Es decir, la risa que está emparentada con una suerte de estética se mantiene en la creación y en el arte, pero a su vez genera unas pautas del cómo deber ser la vida social para que ésta sea ágil y no recaiga en torpezas. Torpezas del tipo: tropezarse con algo y por ende generar risa a los espectadores por evidenciar lo poco ágil que se puede ser ante una situación tan banal como evitar precisamente tropezarse con algo.

Esta vacilación, nuestra tesis, es en suma el gran aliento de nuestro trabajo, nuestra gran conclusión. Una vacilación que nos lleva a plantear claridad entre el intersticio de la risa como arte y como correctora⁴. Empero, para llegar a tal conclusión es menester plantear una ruta, ruta que hemos desarrollado en tres momentos o capítulos. El primer capítulo, abordará *La Risa* para comprender la sociedad como una plataforma de lo risible, esto es el de ubicarle a las risas humanas un entorno o lugar. Por tanto, nuestro primer escenario está sujeto a responder por el dónde sucede lo cómico. Para ello daremos dos pasos: el primer paso tiene que ver con comprender la afirmación según la cual el acto risible es un regulador social que mantiene la cohesión social y disminuye para la misma sociedad acciones o representaciones de una fisionomía rígida.

⁴ Eventualmente, creemos, que este panorama: dar claridad entre las formas de comprender *La Risa* en Bergson, nos llevaría a pensar en una sinonimia con las obras canónicas de Bergson en una suerte de continuidad en los problemas que desarrolló Bergson. Es decir que textos como los de *Materia y memoria*, los *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, *La evolución creadora* y otros que desarrollan la ciencia para la vida útil y los postulados de comprensión para el pragmatismo de la sociedad, y a su vez los desarrollos internos y absolutos en lo humano inmersos en la *intuición*, pueden ser igualmente expuestos en *La Risa* bajo la siguiente componenda: la vida útil sugiere una risa correctiva y la vida interior sugiere una risa generadora de arte. No obstante, tal *continuará* será abordado con posteridad arguyendo que pertenece a otra naturaleza investigativa distinta al seguimiento juicioso de *La Risa*.

Tal fisionomía rígida se basa sobre un fenómeno que imposibilita la continuidad de la vida útil y de allí iniciamos un segundo paso que asume tal rigidez en la siguiente coordenada: ésta coarta la funcionalidad de la sociedad al no prestar atención a una agilidad social, la cual es necesaria para la sociedad útil. Ahora, tanto para la vida como para la sociedad se ha usado el siguiente predicado: útil, el cual debe entenderse como una practicidad en que se puede desarrollar la vida humana en sociedad.

Por su parte, el segundo capítulo obedece a comprender la repetición como causante de lo risible, o el cómo se fabrica lo cómico, lo cual es asumir que lo risible, aquello que nos hace reír, se causa por una serie de categorías que expondremos con detalles, generando allí la aparición de lo cómico lo cual se fabrica a su vez por unas características. Este segundo capítulo está realizado con el fin de exponer allí las distintas aportaciones y explicaciones que realiza Bergson para dar respuesta a la gran pregunta de su texto: cómo se construye lo cómico.

Ahora, estos capítulos están inscritos de forma tal que se expongan allí una serie de aportaciones desde Bergson para hacer evidente la importancia de la sociedad en el fenómeno risible. Lo anterior pretende entonces exponer que los dos primeros capítulos dan contenido a una de las vacilaciones de *La Risa*: la corrección social.

Un tercer capítulo nos permite dos plataformas. La primera de ella ofrece las coordenadas de la risa en el arte, esto con base a las mismas categorías usadas para el escenario social. Así daremos cuenta que tanto para el arte como para la vida útil la risa funciona de la misma forma y se fabrica similarmente, dando así un puente para responder a la pregunta ¿cómo la vida social es

un gran escenario artístico?, la cual será un segundo apartado que se ubica como la segunda plataforma de nuestro tercer capítulo y nos dará herramientas suficientes para reconocer la vacilación restante de la risa: la generación estética.

Finalmente, llegados a tal punto: claridad en la risa artística y la risa correctora, desarrollaremos la vacilación. Una vacilación que no es de ninguna manera una contradicción implícita en Bergson ni muchos menos un despliegue de tipología de risas, sino en concreto una risa que posee dos caminos, dos aperturas que pueden ilustrar dos respuestas, por un lado el cómo genera arte y por otro el cómo permite la agilidad en la vida útil para desplegarse en una vida social sin corrección social.

CAPÍTULO 1

LA SOCIEDAD COMO PLATAFORMA DE LO RISIBLE, O EL DÓNDE SUCEDE LO CÓMICO

1.1. La risa como reguladora social

Dentro de las categorías filosóficas de Henri Bergson la *intuición* es un concepto clave para comprender gran parte de su trabajo. Tan así es, que la *intuición* parece estar ya inscrita dentro de los filigranas de la constitución humana y solamente para hacerla presente, evidenciarla y palparla basta recomponer y reajustar tal constitución humana, en una acción creadora, para que la *intuición* surja espontáneamente de manera clara e interna (Bergson, 1963, LE, p.730). De forma que la *intuición*, en tanto parte dinámica de la humanidad, es la que permite la evolución de la condición humana.

Evidentemente la teoría de Darwin, a propósito de la evolución, ha sido un hito importante en la ciencia, la cual ha sorteado distintos ataques y defensas. En este aspecto Bergson asume después de cinco décadas en su texto *La evolución creadora* (1963)⁵ el asunto y describe desde una perspectiva menos mecánica la pretensión de Darwin retratando desde el *impulso de vida* el aspecto creativo de la humanidad como posibilitadora de tal evolución (Başar & Güntekin, 2009a, pp.609-610).

El *quid* aquí es aproximarse entonces a ello que permite la vida explorarse y continuar, es decir evolucionar, generar más líneas de exploración humana, obviando solapadamente el concepto de la *intuición* y acercándonos a una materia no canónica, la cual es la risa, tema al que Bergson le dedica un libro⁶ donde expone el acto risible y, como sostiene la literatura especializada, indica

⁵ Este año responde a la fecha de edición que usamos, pues el texto en realidad se editó por primera vez en 1907.

⁶ *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, documento que trabajamos como fuente primaria, ya sea desde la traducción de María Luisa Pérez Torres (2008) de la editorial Alianza o la realizada por Amalia Haydée Raggio (2003) de la editorial Losada.

un más allá de tal acto risible (Prusak, 2004, p.377). A propósito de este más allá, Prusak (2004) lo entiende literalmente como una metafísica, una metafísica la cual asumiremos hacia el tercer capítulo y conclusiones que permiten potencialidades para el arte. Por lo pronto, indagaremos la risa como una corporeidad que se sustenta en un entramado específico, el cual cimienta unas bases sociales de corrección gracias a la vergüenza que puede evidenciar el ridículo.

Ahora, para matizar aún más nuestro *quid* el gran aliento a propósito de la teoría de la evolución y del esfuerzo de Bergson (el cual nos sirve como base para continuar con la risa, insistimos), podríamos decir que se envasa en la traducción filosófica de este gran hito científico, limitado por cierto en su momento, debido al nivel rudimentario contemporáneo de la neurofisiología y el conocimiento anatómico de Bergson (2009a, p.611)⁷.

Empero, Bergson lo afronta con un soporte estructural que se debe reconocer *parcialmente* para nuestro caso: la *intuición*, definiéndola como un acto o facultad de conocer inmediata, directa y de manera integral sin procesos racionales, y sin ser consciente de lo que sabemos, la verdad y el conocimiento, que nos lleva a concluir una suerte de canal por medio del cual se accede a la realidad sin la explicación científica (2009a, p.610). En última instancia la *intuición* es una forma

⁷ Al margen de ello, Başar & Güntekin están actualmente componiendo, desde la neurología, tesis que permiten incluir en un paradigma científico a un Bergson que se postula como un insistente pensador que refutando a Einstein y la relatividad temporal del siglo XX puede perfilarse como un referente para lo científico (2009b, p.602). No obstante, parece interesante que al margen de que Bergson luchó, por así decirlo, en contra de la mecanización de los procesos intuitivos que dan vía libre a la creación propiciada por el hombre, las aproximaciones de Başar & Güntekin, que se orientan precisamente en anudar la discusión de la *intuición* con la neurología, hallan interesante que los conceptos de Bergson en la actual ciencia recreen críticas o soportes para la misma ciencia positiva. Esto permite en realidad dilucidar que la discusión y retorno a las tesis de Bergson son consideradas importantes, a pesar que en el marco de la filosofía de la ciencia Bergson no es un autor propiamente canónico.

⁸ Asumimos la expresión *parcialmente* en la medida que nuestro trabajo se orienta en la risa y no en la *intuición*. Sin embargo, la *intuición* en algunos momentos está conectada no solamente con otros conceptos distintos a lo cómico sino inclusive con el mismo fenómeno risible, pero ésta conexión está dada por unos matices los cuales serán expuestos de forma suficiente a lo largo del documento.

de conocer absoluta sin la intervención de procesos positivos, entendiendo estos procesos como científicos (Bergson, PM, 2013, p.181).

Lo anterior nos permite entonces un inicio para comprender la risa como un fenómeno que permite la evolución de las relaciones sociales y la manutención de ciertas costumbres y hábitos que se han alojado en nuestras formas de actuar en la vida social. Siendo así, comprendemos el fenómeno risible bajo el siguiente enunciado: detrás de una sencilla carcajada no solamente se expresa una vergüenza, o se evidencia algún ridículo⁹, pues componiendo y ajustando algunas categorías que el mismo Bergson realiza, la risa es referente para comprender la fabricación de lo cómico (Bergson, LR, 2008, p.8). Lo anterior se expresa en una suerte de vacilación, pues por un lado genera arte para la vida y constituye para tal vida una practicidad (2008, LR, p.15).

Allí se encuentra precisamente nuestra proposición: donde la risa se evidencia práctica, como forma correctiva, se da gracias a que está ubicada en un plano social y cuando se expone estética, generadora de arte, se presenta como creadora. En otras palabras, la risa permite además de la comicidad en el deleite artístico¹⁰, una corrección social que está permeada por la solidificación de costumbres y hábitos para no caer en la vergüenza (2008, LR, p.98) y poder estar aún más articulados en nuestra sociedad, para así avanzar, por no decir evolucionar. Así que el ir más allá de la risa, como fenómeno, es lo que permitirá, eventualmente comprender filigranas que

⁹Entendiendo la vergüenza como una suerte de turbación del ánimo a causa de algunaridiculez cometida, y lo ridículo como un adjetivo que se le atañe alguna situación o persona que pueda ser susceptible de risa.

¹⁰El deleite artístico es evidente en el texto *La Risa* de Bergson en la medida que sus argumentos y ejemplos giran en torno a la exposición y referencia de obras literarias que van desde clásicos cómicos franceses hasta la contemporaneidad del autor (finales del siglo XIX).

demuestren que la sociedad sea sin dudas el campo de posibilidad para la fabricación de costumbres y hábitos.

Ahora, nuestra tarea se asume el seguir pasos ya dados por otras investigaciones, orientadas por supuesto con otras preocupaciones, pero sin alejar nunca un horizonte que se asume bajo la siguiente orientación: hay algo en la vida que nos permite continuar dentro de nuestra sociedad, como lo es efecto la espontaneidad vital que puede derivarse de la risa, viendo en esta una forma de continuar con la vida social, es decir que la risa permite continuar dentro de la sociedad. De forma que si entendemos la vida, como ramificación y diversificación Bergson explica que la entenderíamos finalmente como una finalización en la construcción de seres aptos para afrontar, con *inteligencia e instinto*¹¹, las condiciones reales de nuestra existencia (Bergson, 2007, LE, pp.21-45).

De ahí que exista una bio-filosofía dinámica para la comprensión de los fenómenos reales de la vida sin recaer en las formulaciones físico-químicas (Carvalho & Neves, 2012, p.146)¹². Lo anterior es afirmar lo que Bergson insistentemente advierte: la ciencia da vistazos sumamente oportunos para la inteligencia humana, no obstante, existen aspectos que no deben pasar por el

¹¹ Existe en Bergson una claridad que es sugerente de exponer: cuando se refiere *inteligencia*, ésta se dirige en términos prácticos de representaciones, esto son ayudas que permiten la misma ciencia para comprender el mundo (1963, LE, p.789). La *inteligencia* nos dice por ejemplo que en el caso de una persona, ésta elige qué presa debería atacar por la experiencia y los conceptos que ya tiene presente en su conciencia; por su parte la *intuición* está presente, inmersa, dura con el desarrollo de un cuerpo que funciona por instinto sin ningún tipo de racionalización o proceso de representación. El *instinto* entonces está sumido en un plano de inmediatez, como sinónimo de *intuición*, es la subjetividad en movimiento, es el hogar virtual de lo diverso, de lo puro. El plano de inmediatez se resume en un dato perceptivo sin mediación (1963, EC, p.117).

¹²Esta idea de la bio-filosofía la tomamos de la lectura del evolucionismo bergsoniano que plantean Carvalho & Neves que asumen el acercamiento filosófico de Bergson hacia la teoría de la evolución como una nueva interpretación no mecanicista de la evolución de las especies (Carvalho & Neves, 2012, p.134). Esta nueva interpretación bergsoniana es, al igual que las tesis de Başar & Güntekin, extraordinaria para nosotros en la medida que pueden lograr incorporar la metafísica (en un sentido bergsoniano que se explicará más adelante –Cap. 3 y conclusiones) como método explicativo para la ciencia (2012, p.135).

razonamiento positivo sino más bien por la precisión filosófica. Aquí vemos pertinente nuevamente citar la aproximación de Prusak (2004) que indica el rastreo del *impulso de vida* dado en el texto de Bergson *La evolución creadora* publicado siete años después de *La Risa* en la siguiente expresión: es necesaria, de nuevo, la metafísica de la risa (2004, p.377).

Ahora, si bien Bergson expone la corporeidad de la risa, lo que en rigor realiza es un desplazamiento argumentativo hacia lo cómico, lo cual es generado por una ofensiva relación con las normas sociales y no por la risa propiamente (2004, p.378). Tal relación ofensiva es ante todo un acto coercitivo que realiza la expresión corporal risible, es en últimas un castigo en forma de risa que se da por la imagen de la desproporción (2004, p.378). Así, la risa nos permite entender, bajo algunos matices, el cómo funcionamos a nivel de la vida social.

Vida social que no debe ser olvidada en ningún contexto, ya que Bergson nos ofrece tres observaciones pertinentes al respecto en el inicio de *La Risa* (2008)¹³. La primera observación se orienta a una forma de límite necesario: fuera de lo humano no existe nada cómico, así un paisaje podrá tener como adjetivo cualquiera que sea la percepción que denote (feo, bello, sublime, etc.) pero nunca será ridículo; al tiempo, si se sorprende una risa hacia un animal, es dado a que se ve en el animal una actitud o expresión humana; incluso los objetos no son cómicos *per se* pues en ellos hay un sesgo, un rastro humano que determinó que los objetos sean objeto de risa (2008, LR; p.12). Lo humano es entonces una estructura de posibilidad para lo cómico.

¹³2008 es el año de una de las traducciones usadas para este documento, pues en rigor 1899 es el año de la publicación de *La Risa* que vio la luz primeramente en forma de artículos publicados en la *Reveu de Paris* en los meses de febrero y marzo de 1899, los cuales fueron reunidos en forma de ensayos para su primera publicación como texto al año siguiente. *La Risa* entonces, en rigor, ve la luz a portas del siglo XX.

Esta observación inicial posee, por supuesto, un contraargumento en la segunda línea, que desde la primatología podría ser debatido fácilmente, en la medida que estudios empíricos demuestran a los menos ciertos gestos que podrían significar risa en algunos primates¹⁴. Puesto así, nuestro vistazo a *La Risa* en Bergson será en primera medida el contexto inmediato de su obra, es decir sobre la apropiación y comprensión de lo que quiso exponer Bergson hacia el año 1900, año de la primera edición de los tres ensayos que conforman el texto *La Risa*¹⁵; además proponemos una reflexión propositiva hacia la siguiente formulación: la risa no depende solamente de la estética sino que es un fin último de perfeccionamiento general en la sociedad (2008, LR, p.23).

Ahora la segunda observación indica que la risa posee un síntoma, a saber: la insensibilidad. De modo que el medio natural de lo cómico sea la indiferencia. Se necesita, entonces, de una suspensión de la empatía. Lo cómico exige una anestesia momentánea del corazón (2008, LR, pp.13-14). De tal suerte que es posible reírse de una persona bondadosa sólo si y nada más si se suspende la emoción de ver en esa persona sus características de bondad, pues la emoción no permite a la risa allanar. La sensibilidad no comprende la risa.

El ejemplo de Bergson a esto es imaginarse en un salón de baile y suspender la percepción auditiva que genera en el espectador la música con la que los bailarines danzan, al hacer esto no queda de otra sino reírse al no comprender los movimientos sin ningún tipo de armonía (2008,

¹⁴En primera medida si aceptamos la tesis darwinista de la evolución, se indicaría que de facto existe una relación intrínseca entre el fenómeno risible entre los primates, esto es que los homínidos han evolucionado la forma de reírse. Adicional un estudio realizado por el médico-psiquiatra Juan Medrano (2013) asume que gracias a las condiciones cognitivas y afectivas de un entramado primate, la risa surge no solamente como cohesionadora social sino como referente de los caracteres de los primates tal como la personalidad de un orangután huraño (Medrano, 2013, pp. 812-813).

¹⁵ 1924 es el año de la vigésima tercera edición, para el caso de la traducción de María Luisa Pérez Torres (2008) de la *Le Rire. Essai sur la signification du comique*.

LR, pp.13-14), y tal inadvertencia de armonía será comprendida por varias personas, sugiriendo entonces a la risa un eco: una prolongación progresiva que se repercute, un retumbar, y esto se logra con otras personas, de un grupo establecido que harán de la risa no una neta definición sino un *trueno que se desencadena* (2008, LR, p.14)¹⁶.

La risa se disfruta y se saborea con rientes, pues como hecho aislado, es decir sin rientes amigos, la risa no sería una explosión social. Basta aceptar el hecho de que en efecto la risa se disfruta con rientes, lo cual nos hace pensar en que ésta no es un hecho aislado, y sin rientes no se disfrutaría, así el mismo disfrute de la risa radica en una explosión social.

Esta complicidad que permite la risa es la tercera observación de Bergson. Son necesarios los rientes para ocuparse de lo cómico. Los rientes imaginarios o efectivos¹⁷, los cuales son el grupo de personas con las que se comparte un referente cómico, son los que acompañan la acción risible para que ésta se desate, de forma que la risa exige, dentro de su espontaneidad (en tanto la risa como *trueno* se muestra de forma que no se vea preparada), un prejuicio de asociación y de complicidad con un riente (2008, LR, p.15).

De hecho, lo anterior es evidente con las expresiones propias de un entramado social que gracias a su idioma, idiosincrasia, costumbres, entre otros factores que limitan la posibilidad de traducir ciertas expresiones cómicas, no permitan evidenciar el porqué de lo risible. Así que encontramos

¹⁶Las bastardillas las usamos para referirnos a la literalidad de la expresión.

¹⁷Lo primero refiere a un entramado de personas no presentes pero que por una suerte obviedad podría reírse del acto, ejemplo de ello puede ser que veamos a una persona estornudado en una conferencia y al narrarlo a otras personas podrían causarles risa; y lo segundo son las personas que junto con nosotros presencian un ridículo riéndose de ello.

en esta última referencia un buen ejemplo de la presión social de la risa. Si nos encontráramos por ejemplo con un *meme*¹⁸ de las redes sociales escrito en otro idioma distinto al español se partiría con la premisa de hecho de no poder comprender la sintaxis y el referente del *meme* para poder reírnos o no de tal *meme*. Se es necesario compartir no sólo códigos de asociación o la complicidad con el *meme*, sino que adicionalmente la idiosincrasia propia, la cual recubre en primera instancia un referente lingüístico: el idioma.



Imagen 2. Ejemplo de *Meme*.¹⁹

Ahora, el anterior aspecto sugiere además una particularidad cuantitativa si se quiere, abandonando nuestro ejemplo de la redes sociales y situándolo más en los ejemplos que nos ofrece Bergson: entre más personas hayan en un teatro la risa se desencadenará más fuerte (2008, LR, p.15). Bergson indica que si se ignorasen los dos puntos anteriores (la imposibilidad de traducción de ciertos lenguajes cómicos y la complicidad como condición de tamaño de explosión de los rientes), lo cómico sería tan sólo para divertir el espíritu y la risa que sale de allí sería un fenómeno extraño que incluso se creería fuera de la actividad humana; y estas

¹⁸*Meme* es una expresión que significa previa a la aparición de las redes sociales “irse a la cama” y que gracias a las redes sociales es una imagen manipulada que tiende a ridiculizar algo o alguien.

¹⁹ Wikimedia Commons. (s.f.). *Kilroy was here* (re-drawn). Recuperado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Meme#mediaviewer/File:Kilroy_was_here_\(re-drawn\).gif](http://en.wikipedia.org/wiki/Meme#mediaviewer/File:Kilroy_was_here_(re-drawn).gif)

conclusiones no logran, según Bergson, explicar por qué lo cómico produce risa, pues la risa posee un medio natural, a saber la sociedad, y sobre tal sociedad es que debe estudiar la risa (2008, LR, p.15).

Sin embargo, la reflexión que realizamos a partir de estas tres observaciones es que la risa allana desde unas coordenadas empíricas, una suerte de lugar que ocupa lo risible: en primera medida en lo humano, seguido en lo insensible, es decir se requiere de la experiencia humana para indicar que algo es susceptible a lo ridículo o adicionando una insensibilidad con el acto risible para poder emitir en efecto un juicio risible, esto es: no atender a la empatía sino al distanciamiento para evidenciar lo vergonzoso.

Finalmente esto vergonzoso será compartido por las demás personas en tanto lo risible compacta, anuda relaciones. Se requiere entonces de lo compartido de una experiencia risible. Estas observaciones entonces no se fraguan dentro de la definición de lo cómico sino por dónde sucede lo cómico, su lugar, su espacio.

Así, la comprensión de las observaciones de Bergson apunta a enmudecer la sensibilidad dentro de un grupo de rientes en un entramado social evidenciándose que lo cómico genera la risa, esto es que mediante la explosión social de la risa o la aparición de esta, se muestra la fabricación de lo cómico. Luego, el paso es orientarse desde situaciones cotidianas, donde una situación que produzca risa se permite gracias a la evidencia del ridículo. Así nuestro objeto de estudio se enfrenta a un espacio delimitado donde ocurre: la vida social.

A propósito de esto y de forma interesante Willibald Ruch (citado por Davies, 2009) contrasta dos teorías de la risa con base a estudios estadísticos que trata de poner, entre otras cosas, en debate actual dos formas de concebir la risa desde lo social; por un lado la de Hobbes donde indica que para éste la risa deshabilita el orden convirtiendo el espacio social en un Estado anárquico; y por otro lado Bergson que ofrece una radical diferencia en la medida de que la risa es la que permite el control social (Davies, 2009, pp.49-52). No obstante, lo realmente interesante es afirmar que cada filósofo, dentro de su contexto social, estaban preocupados por la manutención de una suerte de fragilidad social (2009, p.53).

Fragilidad social que se mantiene por el miedo, para el caso de Hobbes, miedo en la posibilidad de una no restauración política a causa de la anarquía generada por lo risible (Davies, 2009, pp.50-51); y para Bergson, según Davies, por el miedo al señalamiento social (2009, pp. 53-54). Sin embargo, Davies va un paso más allá de la simple comparación y reflexiona sobre unas intuiciones escondidas entre ambos filósofos, pues según el autor (Davies, 2009) no hay de fondo una teoría de la risa sino una excusa por enfrentar miedos coercitivos de la sociedad: esto es una suerte de letras para servir de ortopedias sociales gracias a la vergüenza (2009, p.54). Ortopedias sociales en el sentido correctivo.

No obstante, la gran conclusión de Davies es que dependiendo del tipo de sociedad se tendrían respuestas distintas sobre la función ya sea de miedo (Hobbes) o corrección (Bergson) en un entramado social, incluso la “generalización” que realiza Hobbes y Bergson no permiten una estadística seria (2009, pp.60-61); y si bien estos autores se defienden solos con sus textos habría que entender, al menos para el caso de Bergson de que éste nunca refiere un límite para la risa.

De hecho su problema central está en las formas de la fabricación de lo cómico usando como referencia y contexto distintas artes, tocando además lo social, más que en una fórmula que determine *grosso modo* qué es la risa.

Llegados a éste punto es menester afirmar, además, una suerte de contexto en que Bergson nos ofrece la risa como una mediación entre la vida social y el arte, para no ignorar matices que habrían de ser importantes. En el texto *La filosofía de Henri Bergson* de García Morente (1972), el autor sostiene que Bergson en su momento afrontó una suerte de ocaso del siglo XIX (1972, pp.5-13). Tal ocaso solicitaba, explica García, una nueva espiritualidad que diese nuevos sentidos a la idea de la metafísica y abordara la sinonimia entre el arte y la filosofía, pues la ciencia positiva había borrado la especulación bajo el alegato de que la metafísica no ofrecía una seguridad empírica.

Éste ocaso se sustenta, según Morente, en las intromisiones de la ciencia positiva, que se remiten en rigor según el autor hacia el siglo XVII y XVIII, es decir que el método científico aparece como un ocaso para el vitalismo bergsoniano haciendo de paso no obstante un cambio generoso y novedoso, debido a que el método positivo permite la objetividad y ante nada la seguridad, sugiriendo una visibilidad y posibilidad de tangencia en la vida. Así la practicidad se hace evidente para la vida misma (García, 1972, pp.9-10). Sin embargo, la crítica, si es que hay una en el estudio de García hacia el panorama que enfrentó Bergson, es la diferencia entre la inteligencia racional y la científica, siendo la primera la búsqueda de la idea eterna que se sustenta bajo un abstracto de la naturaleza en general, y la segunda una reclusión en la observación de los fenómenos de la vida, descartándola de toda metafísica (1972, p.11).

Esto sugiere que el positivismo lógico, acentuado en el cientificismo, afirmaba desde la inteligencia razonable lo indudable del conocimiento absoluto (metafísico) arguyendo que lo verdaderamente existente son las relaciones. Relaciones que hacen parte, sin embargo, de la filosofía pues bajo el uso del método, o si se quiere de las relaciones, se compone un método; las relaciones son en efecto parte de un método filosófico arraigado en lo más profundo de las ciencias, a saber: la lógica (1972, pp.15-16).

Ahora, García ve en Bergson una actitud idealista en la filosofía en general que incurre en la actividad humana, tanto la consciente como la espiritual, gracias a tres sentidos especiales: la primera en una actitud reflexiva sobre encontrar respuestas al cómo funciona el universo (encontrar, nominar o esbozar los resortes del movimiento de la vida); el segundo orientado a vivir, y en específico vivir en sociedad, donde los hábitos, la utilidad, la practicidad permean el panorama de la vida social en general; y la tercera, busca el gastar la energía espiritual sin más anhelo que el de adentrarse a una estética del alma (1972, p.9). Por tanto, de lo que se trata la actividad humana son tres sentidos especiales: el conocimiento, la moral y el arte.

Por otro lado, como segunda dirección: el vivir en sociedad, que es de alguna forma la que nos convoca junto con la tercera solapadamente, implica el adaptar la vida a normas generales, es llegar a la perfección impuesta por una suerte de heteronomía (las normas de la casa, de los padres, etc.), todo ello a favor de una moral que sirve de nominación genérica para asumir el derecho, la política, la economía, la religión, etc., (1972, p.9). En concreto toda aquella institucionalidad que permite la convivencia en sociedad.

Ahora, estas direcciones son fácilmente disolubles en: lo lógico, lo ético y lo estético. Estos son pues los objetos de la filosofía idealista que García toma para ubicar a Bergson como objeto de estudio, realizando la aclaración que Bergson es sutilmente distinto pues “El bergsonismo quiere simplemente completar la labor científica en aquellas partes de lo real, en donde la inteligencia no hace presa” (1972, p.20). La vida como experiencia sensible ha sufrido una formulación científica que en rigor nos permite una aproximación más fáctica de la existencia, no obstante, aspectos como el alma, la sensibilidad vital, la psicología, etc., no pueden sufrir una adecuación positiva en la medida que los métodos utilizados no ofrecerían resultados científicos, así que bajo esta componenda es menester de la filosofía ocuparse de ello (1972, p. 21).

Lo anterior se refiere en específico al hecho de ver en la psicología y su objeto de estudio (la conciencia) una ciencia positiva, cuando en rigor, expone García, no es posible realizar afirmaciones científicas a la conciencia en tanto ella misma es alma. La conciencia no puede remitirse a postulados de ciencia (1972, pp.21-22). La ciencia usa como órgano la inteligencia, gracias a las variables de la experiencia sensible, el análisis conceptual y la lógica. Por su parte la filosofía usa como órgano la *intuición* que gracias al arte ofrecen una visión intuitiva de lo real (1972, p.25), una visión no relativa sino absoluta de las cosas existentes del mundo, y lo absoluto hace parte de la definición esencial de las cosas (2013, PM, pp. 180-183).

Esto quiere decir que ciencia y filosofía no son en ningún caso enemigas en la expansión del conocimiento para Bergson, por lo contrario son aliadas, si se quiere, para ofrecer una explicación precisa de la realidad; y tal precisión se halla en que todo lo que puede ser medido es objeto de la

ciencia y todo aquello que es vital ha de ser objeto de la filosofía. La risa entonces no ha de ser abordada en nuestro caso en una explicación científica de su fisiología solamente, sino como hemos venido afirmando con cierta insistencia en lo meramente social de su funcionamiento y además como una explosión artística y creadora.

Hemos de indicar que se ha realizado por lo pronto una suerte de delimitación para apropiarse un exacto panorama el cual no es otro sino el ver de qué nos ocuparemos: lo cual es que la comedia, en rigor, está más cerca de la vida práctica que del arte. Lo anterior se asume como un punto de partida en el siguiente aspecto: los caracteres cómicos de la comedia en la literatura, por ejemplo, son los mismos que los caracteres de la vida, de forma que estudiando un aspecto se tendría las características de los dos aspectos, esto es llamado por Bergson la deducción de un aspecto por interferencia del otro aspecto (2008, LR, p.98).

Siendo así, Bergson inicia con los defectos, entendidos estos desde el punto de vista moral, tales como la avaricia, la envidia, etc., que resultan en un personaje sumamente cómico por su actuar, por su desenvolvimiento dentro de la vida social; adicionalmente, las cualidades en exceso pueden ser a su vez objeto de lo risible, por ejemplo un amplio sentido de honradez, sugiere, por ejemplo una actuación no común dentro de los parámetros de la sociedad sugiriéndose altamente *rigidez* dentro de la *agilidad* de lo “común” de la sociedad (2008, LR, p.99).

El punto radica en que es menester realizar la plena diferenciación entre lo leve y lo grave; es decir qué defecto o cualidad resulta más leve o grave para la percepción de la sociedad, la cual está en constante relación con las costumbres mismas de la sociedad. Ahora, esto último, con

relación a las cualidades, resulta ampliamente cómico cuando se es bastante elevado moralmente y por si fuera poco insociable, tal insociabilidad resulta ser, de nuevo, la *rigidez* lo cual es lo sospechoso y variable apremiante de lo risible (2008, LR, pp.99-100).

Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a los prejuicios de una sociedad, dependiendo de tales prejuicios el grado de levedad o gravedad se mostrará evidente. Así que cuando se trata de las cualidades excedidas estas resultan indudablemente llenas de comicidad no por su aproximación a su contrario: los defectos morales, sino por su insociabilidad que recae en ser ridícula. Ahora, con relación al primer caso, el defecto, existe un condicional importante que Bergson expone: para que tal defecto sea risible, por leve o grave que sea, ha de ser falto de algún tipo de emoción que permita la simpatía por la persona que posea el defecto, esto significa que si existe alguna filial con el defecto no habrá comicidad.

Por lo anterior Bergson afirma que lo cómico es equívoco si tan sólo se plantea dentro de los parámetros artísticos, pues dentro de la vida cotidiana está presente lo cómico (2008, LR, p.98); la comedia está dentro de ambas plataformas. Así que lo cómico está en el arte por su aproximación innegable hacia la comedia y en lo social en tanto los avergonzados sufrientes de la risa funcionan como personajes del gran espectáculo de la vida en sociedad, afirmando en ambos casos (arte y vida) la necesidad de corregir y humillar cierta *rigidez* que no se ajusta a cierta *agilidad*, la cual no es confesa sino latente(2008, LR, p.98), es decir que la risa funciona con esa vacilación Así nuestra próxima parada está en definir tal *rigidez* y *agilidad* bajo el siguiente pormenor: la vida social, en tanto ágil, se ve afectada por la *rigidez* que muestra lo cómico expresándose en la risa.

1.2. La rigidez como fuerza que disminuye la *agilidad* social

Bergson aduce que se espera del desenvolvimiento de una persona, dentro de la cotidianidad, una agilidad vigilante y una viva flexibilidad, estas son las formas de desenvolvimientos adquiridas según los hábitos que permiten precisamente tal *agilidad* y flexibilidad (2008, LR, pp.16-17). Sin dudas un hombre que va corriendo y cae estruendosamente no refleja oportunamente lo anterior, tal vez por confiar en tan alta estima tal *agilidad* y flexibilidad, develando en realidad una *rigidez de cosa mecánica*²⁰.

Nos reímos de tal hombre por el cambio involuntario de una situación a otra y por la poca reacción de leer la circunstancia (en caso de que tal hombre no haya visto el objeto que lo hace tropezar) que en este caso es producido por sí mismo: ignorar el objeto del tropiezo (2008, LR, pp. 16-17). La vergüenza de caer es en rigor culpa de lo externo: el tropezarse con algo.

Aquí lo risible es por algo exterior a la víctima del ridículo, externo a su propio cuerpo, lo cual funciona también cuando un bromista hace una mala jugada a un colega con una silla falsa o un bolígrafo falso, es señalado con la risa, cuando allana en estos casos es exterior al ridiculizado, y tal allanamiento es de una forma artificial. De manera que existen para Bergson dos formas cómicas de risa por lo externo del ridiculizado: por sí mismo (caso transeúnte que cae) y artificialmente (caso bromista) que es por tanto accidental y queda en la superficie del individuo (2008, LR, pp.16-17). En estos casos podríamos inferir que la risa sucede por la creación artificial, es decir que allana lo cómico accidentalmente. La risa en estos escenarios se expande como *agilidad* puesta a prueba.

²⁰ Esta expresión en bastardillas es del autor.

Una *agilidad* vulnerada sugiere un gran problema para la estabilidad de la sociedad, la sociedad entonces requiere de cierta cohesión y funcionamiento continuo de sus agentes. Así para un desenvolvimiento oportuno (sin vergüenzas, ni risas que señalen errores de nuestra ridiculez) se requieren personas que sepan leer todo tipo de situaciones para que tal estabilidad se mantenga. Caso omiso sin *agilidad* no habría estabilidad.

No obstante, es viable una risa que se evidencia no por lo accidental externo de una situación que nos haga reír como en los casos anteriores, sino porque la risa en tanto *rigidez de cosa mecánica* puede también expresarse desde el interior de una persona. Esta persona, explica Bergson, posee cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia, por virtud de la cual continúe viviendo lo que ya pasó, oyendo lo que ya no suena, diciendo lo que ya perdió toda oportunidad y que básicamente no atiende el presente; en última instancia es el carácter o arquetipo del distraído (2008, LR, pp. 17-18). Un distraído generará risa por su desapego a lo externo y sus actos ridículos serán hijos de su interior, de su distraimiento.

En lo anterior la *rigidez de cosa mecánica* no es cómica en la circunstancia externa sino en la forma que hará de verse el distraído en tanto emana desde el interior, así “cuando cierto efecto cómico deriva de una causa determinada, el efecto nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzguemos la causa” (Bergson, 2008, LR, p.18), lo que se traduce para Bergson como una ley general en tanto se es susceptible de reírse de la distracción que se nos presenta como un hecho evidente.

Así, la risa que surja de esta interioridad sistemática de distracción hace de su *rigidez* una extrapolación a la realidad, pues debido a su distracción innata se tropieza en lo exterior. Bergson propone imaginar a una persona que conozcamos que gusta de leer novelas románticas, la constante hace que circule como sonámbulo y conocemos su causa: el hecho de leer y disfrutar tanto la literatura, lo cual produce que no sea altamente hábil en la cotidianidad por estar pensando, diluyendo, construyendo, etc., cualquier cosa que le haya dejado las novelas románticas en su conciencia.

No es la *ausencia* que podríamos denotar de un sujeto cualquiera en la calle (como que le falta algo) sino que se explica su distraimiento por la *presencia* de la causa: el gusto por las novelas románticas. El ambiente de esta persona es definido aunque imaginario (2003, LR, p.18), es decir se define su distracción por su gusto a leer, pero el ambiente de lo que lee no existe realmente, pues lo realmente existente es que se encuentra caminando en una calle, por ejemplo, y no en los escenarios caballerescos de las novelas románticas. Ahora imaginemos que no atiende a un llamado, y el no atenderlo es externo pero causado gracias a su distracción, de su interioridad, y lo sabemos por la presencia de su causa. Lo anterior conforma un arquetipo si se quiere, arquetipo que es ampliamente expuesto en las comedias, expone Bergson (2008, LR, p.19), una comedia funciona casi siempre por la existencia de un distraído.

La sociedad siendo amenazada con la *rigidez* que sugiere lo cómico y en la misma *agilidad* que exige la vida social puede ser constituida como la concreción de las tres observaciones que exponíamos con antelación en relación con el lugar dónde la risa allana, a saber: la sociedad. Esto es ver que donde ocurre lo cómico es donde está lo humano, es decir la sociedad misma.

Existe, sin embargo, para Bergson otro camino, y estos son dos clases de vicios que se ubican en la literatura: los vicios como torcedura del alma, ya sea por hábito malo de la naturaleza o contracción de la voluntad; por otro lado existen moldes viciosos imponiendo una *rigidez* que imposibilita la *agilidad*(2008, LR, pp.19-20). Lo primero configura lo trágico vicioso y en el segundo caso lo cómico vicioso.

De nuevo: la tragedia se define en una curvatura del alma que se vivifica y trasmuta eternamente como la contracción de la voluntad, pero la comedia es lo que nace de afuera como un marco ya hecho que hay que seguir. Así si la pluma literaria impone la *rigidez* de un marco será comedia, pero si es del alma se incorpora en las personas en forma de tragedia, drama.

Por tanto, los dramas asumen su vicio a tal punto que la nominación, el título del drama, es por lo regular un nombre propio (*Hamlet*, por ejemplo), por su parte la comedia toma el nombre del vicio incorporado (*El Avaro*, por ejemplo). Así, expone Bergson, el poeta cómico permite conocer los hilos del vicio que vemos en el afectado una suerte de títere, hallando su automatismo (esto es ver que un personaje cómico funciona como una marioneta por un vicio, tal automatismo es lo que genera risa, y tal personaje no lo percibe, es inconsciente) (2008, LR, p. 21).

Así, cuando el personaje halle su automatismo debido a la risa acentuará sus costumbres, esto es que gracias a la risa *castiga las costumbres* y hace procurar lo que debería ser (2008, LR, p. 21). Todo lo anterior se simplifica, según Bergson, en lo siguiente: un efecto de automatismo y *rigidez*. Allí está el *quid*.

Ahora, traspasando estos elementos a la vida y la sociedad se exige, gracias a las contingencias, agilidad, entereza y adaptabilidad de la misma, dos claridades. Para cada situación –o claridad– se emanan dos modos: *tensión y elasticidad* (esto es en última instancia la habilidad), fuerzas que permiten actuar en la vida (2008, LR, p. 22), quien falte de esto podría tener incluso achaques, enfermedades (desde el cuerpo), pobreza psicológica y locura (desde el espíritu), o en cambio, en otra situación, caerá en las inadaptaciones de la sociedad como la criminalidad (desde el carácter)(2008, LR, p. 22). Ahora, si un individuo se enfrenta de forma oportuna a la relación *tensión y elasticidad* está ante las puertas no de las enfermedades del cuerpo o del espíritu, sino de las costumbres, pues buscará siempre una recíproca adaptación a normas (2008, LR, pp.22-23).

No obstante, estas exigencias sociales no permiten la *rigidez* pues no develaría la *elasticidad* en la sociedad. La *rigidez* (en el espíritu, el cuerpo o el carácter) denotan el no desenvolvimiento social concluyendo en un *gesto* de corrección. De esa manera es imprescindible juzgar la risa como un *gesto social* que reprime las excentricidades (*rigidez*) y al tiempo da flexibilidad a cuanto pudiera quedar en *rigidez de cosa mecánica* en la superficie del cuerpo social (2008, LR p.23).

Lo anterior se simplifica en lo siguiente: la vida en sociedad exige para su adaptación en ella elasticidad que se devela en el recíproco desenvolvimiento en la vida en sociedad, una intromisión distinta genera un gesto de corrección, es decir risa; ahora tal intromisión distinta al desenvolvimiento normal de la sociedad es la *rigidez* ya sea del cuerpo, del espíritu o del carácter (el hombre que cae, el distraído o el vicioso). Una vez riéndose de aquello que no “cuadra”

dentro de la sociedad, genera una vergüenza que está pensada para volver *ágil* precisamente cierta *rigidez*. Nos reímos para corregir.

En este punto en específico hallamos una dificultad: si la sociedad nos exige, por medio de las costumbres una suerte de adaptación recíproca a normas y costumbres, y dado el caso de permitirnos una acción que no siga este aspecto se da la *rigidez* nos llega la siguiente pregunta, ¿acaso no será la misma sociedad la que permita una inclusión tan profunda a los aspectos de la vida útil y por tanto a cierta *rigidez*?, es decir, ¿no será que la misma sociedad nos da el automatismo y la *rigidez*?

Con lo anterior se hace pertinente una aclaración, a título personal. Consideremos que estamos sumergidos en un contexto, algo gastado, el cual nos indica que nos encontramos en una sociedad de amplio consumo que nos hace ser seres dispuestos a la mecánica de una vida social. Esto es estar deshumanizados por la mecanización de la vida, si se quiere. Nuestro vistazo, no obstante, recrea una posición distinta: precisamente la facilidad de adecuarnos a una vida social ha dotado al hombre de *una inmersión inteligente*²¹ a la dinámica de la sociedad, y tal inmersión nos permite ser *ágiles* para caminar por tal dinámica, acto contrario ser *rígido* no es estar en corriente con lo social sino más bien no poder leer la dinámica y caer en un acto vergonzoso que nos ubique en un ridículo.

²¹*Una inmersión inteligente* está desarrollada en Bergson como una forma cognitiva de aprehender la realidad, aunque existen otros medios de ampliación cognitiva (como la *intuición*). En la *inteligencia* se hace uso de *representaciones* las cuales nunca serán un eje peyorativo para conocer el mundo, sólo que hacen parte de una apuesta por conocer al mundo desde la ciencia. Percibir conscientemente, o mediatamente, es hacer ejercicio de *representación*, lo cual es intervenir la inteligencia humana (1963, LE, p.789). El dato inmediato elaborado por una percepción del cuerpo es la recreación de la subjetividad, ejemplo de esto es ver sin juicios y sin conceptos a una persona que camina, si esta percepción es tomada por el cerebro se actualiza y habría una *representación*, como lo puede ser concatenar en una definición a la persona que se vea por allí caminando (1963, EC, p.116).

Así las cosas, Bergson aduce que la *rigidez* es vista por la sociedad como aquella actividad que se aleja del núcleo común de la *agilidad* social en la medida de que su automatismo es sospechoso (2008, LR, p.23). Frente a ello se expone la risa como una acción correctiva y que funciona con cierto temor, esto es por temor a que se rieran de mí por mi actitud distraída, por tanto pretendería no ser distraído para evitar tal vergüenza.

La risa, entonces, no depende solamente de la estética sino que es un fin último de perfeccionamiento general (2008, p. LR, 23). En este punto Bergson empieza entonces a tratar a la persona como una obra de arte, en la medida que en el escenario de la vida social, la persona que haga de sus acciones risibles un hecho evidente, es un espectáculo para los rientes, tal *rigidez* constituye entonces lo cómico y su castigo la risa (2008, LR, p.24), aquí podemos fácilmente señalar al payaso del grupo, al cómico del barrio o tal vez su nominación más común: al chistoso que todos conocemos.

De forma tal que hallamos pertinente el haber analizado las mismas palabras claves de *rigidez* y *agilidad* dentro del horizonte del perfeccionamiento general de la sociedad. A propósito de ello, Bergson pregunta con relación a lo anterior: ¿qué es una fisionomía cómica? ¿De dónde se deriva la expresión ridícula del semblante? ¿En qué consiste la diferencia entre lo cómico y lo feo? Apelar a definiciones no es el camino de Bergson, él llama a condensar el problema, pues lo feo es tan extenso como lo bello, y tal condensación es acudir a un artificio agrandando el efecto para hacer más visible la causa: agravar la fealdad al punto de la deformidad y ver cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo (2008, p.25).

Para ello Bergson (2008) ofrece la siguiente ley: “Puede resultar cómica toda deformidad que podría ser remedada por una persona que careciera de toda deformidad” (p.25). Bergson llama entonces a la impresión ingenua, inmediata y original al ver una persona jorobada, esto es ver sólo con los ojos sin reflexión ni razonamiento: vemos a una persona que hace mueca de su cuerpo, tiene un pliegue defectuoso y por *rigidez* mantiene la costumbre adquirida: lo feo cómico esta cuando denotamos la *rigidez*, la no movilidad (2008, LR, p.26).

Ahora visibilizando la deformidad ridícula es premisa para ver la fealdad cómica, veremos allí una mueca que no promete nada más de lo que da: es una mueca única y definitiva, inmediata. Esta mueca no debe confundirse con una expresión (de fealdad o belleza) que se supone cambiante y expresa algún estado del alma; la mueca (el hábito adquirido) parece haberse alojado en la moralidad del individuo en forma de cristalización (2008, LR, p.26).

Es decir: hay caras que parecen que hayan usado trompetas imaginarias, o llorado demasiado: allí hay una mueca acentuada y por tanto un semblante cómico; y como es tan natural podemos dar cuenta de su causa (una *distracción fundamental*). Automatismo y hábito adquirido (sinonímicos de *rigidez*) son las características de una fisionomía cómica que hace reír (2008, LR, pp.26-27). Con lo anterior, por ejemplo, se entiende lo cómico de la caricatura²².

Por más armonioso de un rostro, una arruga (sinonímico de mueca en expresión, de hábito adquirido) elevada a deformidad por la caricatura genera risa en tanto cómico, allí hay por antonomasia un torcimiento de la naturaleza (2008, LR, p.27), una satanización diría Baudelaire

²² Con relación a la caricatura es sugerente el estudio que realiza Baudelaire (1989) donde expone que la risa que da la caricatura deforma la entereza dada por una suerte de creación divina, donde lo cómico al distorsionar la fisionomía natural del rostro, presenta una forma *satánica* de la expresión (Baudelaire, 1989, pp.23-27).

(1989, pp.23-27). Este arte, el del caricaturista, es por cierto diabólico –un gran punto de encuentro entre Bergson y Baudelaire-, la contorsión de la naturaleza es lo que importa, así pareciese que la naturaleza, en ocasiones, es una hábil caricaturista (2008, LR, p.28).

Así la imaginación humana con relación a las formas tenderá hacia lo siguiente: aquella expresión moviente será atrapada en un gesto adquirido de inmovilidad para generar estupidez del gesto, así la expresión (lo movable) es gracia y la mueca (el hábito) en tanto inmóvil es *rígiday* por tanto cómico (2008, LR, p.29).

Además Bergson (2008) expone lo cómico dentro de los gestos y los movimientos, bajo una ley, entendido además como un género distinto a las formas de lo cómico, que se da en que “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico” (p. 29). Para esto Bergson toma a los dibujantes festivos, distintos de los caricaturistas, estos dibujantes son homólogos a un sátiro, es decir que lo cómico que hay allí es prestado a expensas de la literatura, es decir que lo visto en un dibujo festivo es homologable a la obra vodevilesca²³ (2008, LR, p.30).

Lo que genera la habilidad cómica está especialmente en la actitud mecánica. No obstante, el ejemplo de Bergson no está en el dibujo sino en el imaginar a una persona en oratoria, en ésta se ven cambios argumentativo gracias a la pasión, movimientos, fulgor, etc., en última instancia el pensamiento movable expresado en las palabras de la oratoria; sin embargo, hay un gesto repetitivo en tal oratoria (levantar el brazo o abrir las manos) y cuando tal gesto se predice

²³ Las obras vodevilescas fueron un género de presentación teatral francés que surgió en el siglo XIX, y se componía de danzas, malabarismo y actos de comedia con *clowns*.

genera risa inconscientemente en tanto la acentuación mecánica que lo precede, distraendo de paso; el gesto mecánico automatiza la vitalidad de la oratoria (2008, LR, pp.30-31). Ya la vida del pensamiento no se instala en el movimiento del cuerpo sino en la mecánica del gesto instaurándose en el cuerpo.

Si lo viviente del pensamiento se reflejará tal cual en nuestro cuerpo, no existiría repetición de gestos, en la medida que el espíritu no genera estados de ánimo iguales; no obstante, lo mecánico de ciertos gestos ponen en entredicho esto, generando risa por lo automático del gesto; basta sólo imaginar qué ocurre cuando alguien imita los gestos mecánicos de otra persona: la risa allanaría; así imitar a alguien consiste en la extracción del automatismo que se ha adueñado en las expresiones corrientes de quien realiza con constancia gestos mecánicos y producen además risa cuando tales gestos mecánicos imitados son deformados, exagerados (2008, LR, pp.31-32).

Entonces bajo esa óptica no hay vida movable, por lo contrario hay comicidad en un acto imitativo de la vida sesgado en mecanicismo. Estos gestos mecánicos están en todas las personas (levantar un labio, abrir las cuencas) que son reacciones mecánicas, y cuando estas se imitan por otras personas se evidencia el ridículo. Por supuesto la imitación es sólo una palabra que atañe a lo superficial, pues no podría repetir la expresión del alma o apropiarse la automatización de otra persona que hace producir el gesto.

Así que los gestos no son ridículos pero su repetición sí, es una variable que genera risa, pues donde hay repetición se vislumbra lo mecánico funcionando tras la vida (2008, LR, p.32). Esto último es bastante sugerente en Bergson pues nos brinda el siguiente ejemplo: dos rostros que

por alguna razón son sumamente parecidos dan la impresión de repetición, lo que se asume como una “fabricación por molde” que atañe en lo cómico en tanto si esto se reprodujera, como el caso de los fantoches o marionetas, aún más veríamos no la flexibilidad particular de cada marioneta que conforman el grupo reproducido en masa sino el endurecimiento de sus movimientos vistos como *rigidez*: pues ninguno se moverá distinto al otro (2008, LR, p.33).

Frente a lo anterior es sugerente plantear lo siguiente: Bergson lo asume desde el siguiente criterio de autoridad: “Pascal en un pasaje de sus *Pensamientos* [indica]: «Dos rostros semejantes, ninguno de los cuales hace reír en particular, juntos causan risa, por su semejanza»” (2008, p.32); ahora, si reflexionamos sobre ello, cómo funciona esto en un estado de cosas real: por ejemplo en la forma de vestir particular de ciertas personas a causa de una moda, vemos sin dudas una repetición, y según nuestra lógica bergsoniana nos provocaría risa. Así, ¿lo existente dentro lo social, tales como la moda, expresiones, gestos, etc., en tanto repetitivos no serán también causantes de lo risible?

De este modo dejamos enunciado en este primer capítulo un abordaje en *La Risa* suficiente para comprender la sociedad como una plataforma de lo risible, esto es ubicar unas coordenadas, permítase la expresión, a la risa, un territorio llamado sociedad, un lugar que da cuenta por el dónde sucede lo cómico. Esta ubicación se realizó al comprender la afirmación según la cual el acto risible es un regulador social presente que sostiene la cohesión dentro de un entramado social y disminuye para la misma sociedad acciones o representaciones de una fisonomía rígida que sería lo contrario a la agilidad que exige la sociedad.

Es importante reforzar que la fisionomía rígida se basa sobre un fenómeno que imposibilita la continuidad de la vida útil, y de esto último se desprende un aspecto que indica que la rigidez no genera la funcionalidad práctica de la sociedad, practicidad que es necesaria para la sociedad útil. Puesto así las cosas, y bajo el uso de las herramientas que nos dejan este capítulo abordaremos una categoría que ilustra la fabricación de lo cómico, a saber la repetición, la cual es abordada en Bergson como la causante de lo risible. Es decir que la repetición es la que pone de manifiesto que se puede señalar un acto, una situación, expresión o personalidad como susceptible de risa.

CAPÍTULO 2

LA REPETICIÓN COMO CAUSANTE DE LO RISIBLE, O EL CÓMO SE FABRICA LO CÓMICO

2.1. Lo risible se causa por repetir, invertir e interferir

Hemos desarrollado en un primer momento un panorama de la sociedad como plataforma de lo risible, esto es una suerte de respuesta a la pregunta por el dónde sucede lo cómico. Al margen de ello una pregunta conclusiva nos quedó de todo ello: ¿lo existente dentro lo social, tales como moda, expresiones, gestos, etc., en tanto repetitivos no serán causantes de lo risible? Esto nos sugiere en realidad adentrarnos a la causa de lo cómico, lo cual dentro de la literalidad de Bergson se expone como las formas de fabricación de lo cómico. Por tanto nuestra respuesta estará reconstruida desde el cómo se fabrica lo cómico. Puesto así nuestra ruta para la resolución está expuesta de la siguiente manera dada a continuación.

En primera medida veremos una serie de divergencias de lo mecánico sobre lo viviente que nos expondrá formas de hacer comedia, seguido describiremos otras formas, a saber: lo cómico posee situaciones y expresiones orales del lenguaje que permiten también causas concretas para saber cómo ocurre lo cómico; sumando lo anterior nos vendrá una idea potente: lo cómico es precisamente una novedad, una creación, de lo contrario la linealidad de hechos sin sorpresas, sin mecánicas, con absoluta agilidad social nos recluiría en un mundo social sin el estallido de la risa. Por tanto expondremos nuestro mapa en dos momentos: ver lo risible en su causa propia gracias a la repetición, inversión e interferencia de una serie de elementos y finiquitado ello exponer lo cómico, con tales elementos, una construcción que se completa por insociabilidad, insensibilidad y automatismo.

Así las cosas, asumiendo que la gran orientación de lo cómico en Bergson se define en lo mecánico aplicado sobre lo viviente (2008, LR, p.35) se forman en el panorama tres divergencias

a comprender más detalladamente. Lo cómico está latente cuando una envoltura no viva se le asume como parte viviente de un cuerpo, es decir que lo envolvente pasa a ser de algún modo lo mismo envuelto. Este es el caso especialmente de la moda actual: nos acostumbramos tanto a ello que se piensa que la ropa hace parte de la vida de un cuerpo, siendo difícil dejar de entender la *rigidez* inerte como envoltura de lo vivo (2008, LR, pp. 34-35). De hecho ya es común no sólo lo relacionado a un vestuario, sino al hecho de dispositivos móviles y demás tecnologías derivadas de ello.

Sin embargo, esta latencia deja de existir precisamente cuando se supone que la “naturalidad” entre lo envolvente y lo envuelto es evidente, palabras más, palabras menos, y a propósito de la moda: cuando la moda es antigua se sugiere no una compatibilidad sino una extravagancia que indica que en efecto la moda es una suerte de disfraz (2008, LR, p. 35)²⁴.

La segunda, por su parte, parte del panorama que Bergson ha expuesto, con relación a la manifestación cómica en un entramado social, como el que creíamos en una flexibilidad del cuerpo refiriendo entonces una actitud propia del cuerpo, es decir: se suponía la completa armonía del cuerpo como posibilidad evidente en el mundo.

No obstante, tal flexibilidad recae en realidad en el alma, haciendo fluir desde el cuerpo una vitalidad que hace del cuerpo una carga liviana olvidando entonces la pesadez del alma; no obstante, cuando se reconoce el cuerpo, cuando se percibe la materialidad del cuerpo, vemos en éste una pesadez, un lastre, y denotamos que el cuerpo es un disfraz del alma, similar al vestuario

²⁴ De manera que allí se ubica las definiciones de lo cómico en un aspecto tradicional: lo cómico aquí es la sorpresa, el contraste y en efecto lo es, pero no se resume allí solamente (2008, LR, p.36).

que es un disfraz del cuerpo. Y cayendo en cuenta de esta superposición no tardará la impresión de lo cómico (Bergson, LR, 2003, pp. 44-45).

Lo anterior define entonces una ley para Bergson (2003): “Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral” (p.46). Así, si la ligereza que posee el alma en la virtud oratoria de un orador cuando estornuda (como reacción de un cuerpo frente a otro, la nariz y una pelusilla en ella) genera un incidente que nos retira la atención de la oratoria (aspecto moral) y nos ocupa de su parte física, evidenciándose entonces lo cómico. Tal imagen en Bergson se concreta así: del cuerpo adelantándose al alma, esto es la forma predominando sobre el fondo (2003, LR, p.47).

La forma entonces se advierte como un accidente en medio de la exposición moral de un cuerpo (el fondo). Si aceptamos tal premisa vemos, por ejemplo, que en ciertas situaciones perdemos la “precisión” de nuestra moralidad a causa del allanamiento de una forma que haga recaer la atención en un aspecto físico: estoy dando una clase sobre la importancia de la buena ingesta para la nutrición de mi cuerpo y de repente eructo accidentalmente, tal desavenencia pública distrae la atención no hacia la importancia del fondo de la clase sino sobre mi propia forma que se evidencia.

Tal imagen es para Bergson el soporte con la que se construye una comedia: entender más importante una profesión dentro de una obra (ser médico, ingeniero, burócrata, etc.), en tanto forma, que el fondo de las preocupaciones de los personajes (ética, exactitud, diligencia, etc.). Ahora, para propinar más sutileza al asunto, Bergson realiza una analogía interesante: cuando

una nota musical se ejecuta en un instrumento, la armonía genera de paso unas notas menores, esto es denominado en física como las armónicas del sonido fundamental, de la nota raíz, así la fantasía cómica genera unas notas menores que se ligan por relaciones bien definidas (2003, LR, p.48).

Así, si lo cómico se evidencia en la forma, tal notación después pasará a un cómico de lo físico, es como pasar de reírse de la profesión (en el caso de nuestro ejemplo del expositor que habla de nutrición, sabiendo que el eructo es síntoma de una mala digestión) y después pasa a aspectos físicos (puede ser el caso de tener sobrepeso, por ejemplo, y generar de allí otras ridiculeces).

Por último, la tercera divergencia, parte de una premisa ya expuesta: lo que mueve a la risa es la metamorfosis espontánea de una persona a una cosa (2003, LR, p.50), eso significa que nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa. Bergson invita a pensar, entonces, en los *clown* donde estos se convierten en cosas para desatar la risa: imitan ser pelotas o garrotes, bajo la idea de ver cómo es su conversión de personas a entes mecánicos (2003, LR, pp.51-52).

Estos son los resultados de las formas y gestos que asume lo cómico y que bajo la premisa de que lo risible se presenta cuando la mecánica ajustada es evidente a la vida de los cuerpos, haciendo pensar en la realidad social inherente de la risa en la sociedad. Al margen de esto, también lo cómico posee situaciones y expresiones orales del lenguaje que valen la pena analizar. Para ello Bergson se sitúa en los niños, específicamente en sus juegos con muñecos o fantoches que hacen la imitación de la vida mediante un proceso insensible, lo cual es igual con

lo cómico: éste imita la vida (2003, LR, p.58). Así Bergson (2003) indica una nueva ley, hija de las situaciones vodevilesas: “Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico” (p.58). Para ver su evidencia empírica es necesario pensar en tres juegos de niños: el diablillo del resorte (*Jack in the box*), los títeres y el efecto de la bola de nieve. Los cuales parten del cómo lo cómico se fabrica gracias a las tres divergencias iniciales, y que reencarnan a partir de gestos las formas que pueden representarse en la realidad, ya no como divergencias sino como formas reales de situaciones o acciones.

El primer juguete viene a ser el conflicto entre dos terquedades mecánicas (la retorsión del resorte y el despliegue de éste) y tal resorte cede a cualquier terquedad concluyendo en una diversión (2003, LR, p.59). Bergson ve en éste juego, a la luz de algunas obras teatrales, donde en consenso apuntan en la afirmación potente de que existe un resorte moral en la comedia: una idea que se expresa (despliegue del resorte) y se aplasta súbitamente (retorsión del resorte).



Imagen 2. *Jack in the Box*²⁵

²⁵ Lehr, K. (s.f.). *Balloons, a jack in the box and alphabet blocks*. (Prisma). Recuperado de <http://www.corbisimages.com/stock-photo/royalty-free/42-26217716/balloonsa-jack-in-the-box-and-alphabet?popup=1>

Entonces, es la contraposición / dinámica / co-aparición de una fuerza de obstinación y de otra igual de obstinada. Esta idea, visualizada en la comedia insistimos en ello²⁶, permite definir los procedimientos usuales de la comedia clásica, asume Bergson, especialmente en la repetición (la risa que genera el hecho de que algo se estire, se contraiga y se vuelva a estirar) (2003, LR, p.60), y el hecho risible nunca es ridículo en sí mismo por la repetición de una frase, sino porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico. Su evidencia es plausible cuando se repite la frase con un contenido moral (por ejemplo recordar la importancia de ser justos) pero la repetición excesiva de esta genera sólo una mecánica de la frase.

Planteada la repetición como procedimiento en la comedia Bergson (2003) le asume una nueva ley: “En una repetición cómica de palabras hay generalmente dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se desborda y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento” (p.61). De forma que al repetir una frase que parece ser moral (¡*Joven!*),²⁷ y se ignora la petición, la moralidad contenida en la frase se comprime, y en el mejor de los casos se estira obstinadamente para darse de nuevo.

Por otro lado tenemos al fantoche de hilos (títeres). La idea del titiritero asume hilos los cuales aducen una mecánica en la actuación en la comedia (2003, LR, p.65). Debemos recordar que estos procedimientos son evidentes en el espacio social pero la exposición de Bergson se ubica imprescindiblemente en la comedia. Sucede con este procedimiento tan sólo la imitación de la

²⁶La insistencia en rigor es de Bergson, pues su estudio que consta de construir una aproximación filosófica por el cómo se fabrica lo cómico, da cuenta de varias obras literarias y ejemplo artísticos.

²⁷ Como la nominación de *Joven* que constantemente usa Mario Fortino Alfonso Moreno Reyes en su personaje de Cantinflas, lo cual se puede confrontar en la totalidad de su filmografía, y que aduce cierto respeto en la expresión pero que pierde su moralidad cuando la expresión *Joven* no es sólo para las personas jóvenes sino en general a los interlocutores de Cantinflas. .

vida que se denota en un títere, la mecánica está implícita en la vida, y el “titiritero” –que en el caso de la comedia perfectamente es el autor- acomoda la mecánica del títere a su gusto, ofreciendo al títere el panorama que considere. Panorama que recae en la ridiculez y la explosión risible.

Finalmente, el efecto bola de nieve aduce los anteriores juegos en una especie de reminiscencia que queda de la infancia en forma de esquema para entender los procedimientos que sigue la comedia (2003, LR, p.66). Lo anterior es semejante al castillo de naipes: cuando cae uno de los naipes un castillo entero cae tan vertiginosamente hacia la catástrofe final, de forma que la causa es insignificante, pero debido al constante progreso llega a un resultado tan importante como inesperado.

Los ejemplos de Bergson son del tipo de la ridiculez distraída: así que imaginemos a un tipo que entra afanosamente a un lugar, tropieza con una señora y esta a su vez empuja a otro (es un desencadenamiento, donde el final no importa en rigor, sino la forma en que se desarrolla la situación), así que se constituye una seguidilla de movimientos. Tales movimientos, además deben entenderse de una forma muy particular: una causa pequeña desencadenando una catástrofe (2003, LR, p.68).

Ahora, estos movimientos son para Bergson rectilíneos, pero cuando el movimiento es circular resulta ser más cómico; un ejemplo: un solterón y solterona (amigos) les sucede una y otra situación en una narración de su diario vivir, adicional están inscritos en una casa de citas, al final la casa de citas los cita a ellos para reunirse ignorando el hecho de que son conocidos. El

inicio es el final de la comedia (2003, LR, p.69). El reencontrarse con la esperanza de conocer alguien nuevo y caer en el amor les lleva a una situación muy conocida por ellos: ser solterones amigos hablando sobre su mala suerte en el amor.

De forma que los resortes, los hilos y engranajes constituyen lo cómico en la medida que cierta mecánica naturalizada se presenta como un estado de distracción en nosotros (2003, LR, p.70). Así que se expone un condicional: si los acontecimientos pudiesen atender a cierto curso (es decir ser predecibles) todo marcharía continuamente, pero la rigidez mecánica de lo humano allana lo cómico, de ahí se expresa la risa, para lo cual en Bergson, es el manifestarse de un correctivo social (2003, LR, pp.70-71). Lo cómico es precisamente una novedad, una creación, de lo contrario a la linealidad de hechos sin sorpresas no permitiría el estallido de la risa.

No obstante, tanto los juegos del diablillo (*Jack in the box*), el títere y lo bola de nieve, son procedimientos empíricos, es decir que son en estricta medida formas externas que permiten evidenciar los procedimientos de lo cómico; la meta, entonces, es llegar a la deducción metódica de tales procedimientos (2003, LR, p.71) esto es encontrar su forma abstracta, su núcleo. Para ello Bergson asume una diferenciación pertinente: la distinción de lo vivo y lo mecánico:

La vida se nos presenta como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio. Considerada en el tiempo, es el progreso continuo de un ser que está envejeciendo sin cesar, es decir, que nunca vuelve atrás ni se repite. Considerada en el espacio, presenta elementos tan íntimamente solidarios, tan exclusivamente hechos los unos para los otros, que ninguno de ellos podría pertenecer al mismo tiempo a dos organismos diferentes: cada ser es un sistema cerrado de fenómenos incapaz de interferencias con otros sistemas. Cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de fenómenos, individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma: he ahí los caracteres exteriores (...) que distinguen lo vivo de lo puramente mecánico. (Bergson, 2003, pp.71-72)

De ser así, se anuncia otra precisión en Bergson y es que tales caracteres exteriores de la vida poseen sus opuestos. La primera de ellas la repetición. Tal repetición no se trata de la verbal, sino de situaciones con pequeñas diferencias, donde la reproducción corta el curso cambiante de la vida (2003, LR, pp.72-73).

Esto es encontrarse con un viejo amigo y charlar, pero tal acto de encuentro se repite al cabo de separarse y a lo largo del día se reencuentran una y otra vez, recayendo en la risa por la circunstancia tan particular (2003, LR, p.73). Este aspecto mecánico es asumido por Bergson como el adentrarse a unas coordenadas que se basan en el dónde se expresa lo cómico.

Seguido de la repetición entra en juego la inversión. Este procedimiento es igual a la repetición con la siguiente variable: los papeles se inviertan. Ejemplo: una escena de un profesor y unos cuantos niños, y después un niño dando clases a profesores; esto es la ejemplificación del “mundo al revés” si se quiere, ejemplificación que está harta desarrollada en el estereotipo del ladrón que le roban y el estafador estafado (2003, LR, pp.75-76).

Siendo así, en la comedia, las escenas repetitivas sin importar su causa se convierten en categorías o modelos que evocando una imagen festiva de antes, genera comicidad por repetir inversamente alguna escena, tal modelo, como ya reseñábamos de Bergson, es por ejemplo la del ladrón robado, comprendiendo el hecho de que si el ladrón es víctima de hurto de su botín, genera risa.

Por último está el procedimiento de la interferencia de las series. Bergson (2003) ofrece para este procedimiento una ley: “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos, absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (p.77). Básicamente es la equivocación, lo cual genera una confusión y un falso criterio del equivocado. Debemos recordar que este procedimiento Bergson lo ve nuevamente en la comedia, de ahí que el espectador (que bajo cierto cuidado podemos traslaparlo a un ejemplo de la cotidianidad) oscila entre el sentido real y posible del equivocado (2003, LR, p.77).

Ahora, estas series de interferencias no refieren contradicción en estricto rigor sino que dos hechos con historias anteriores distintas se enfocan en un mismo espacio generando lo cómico (2003, LR; p.79). Siendo así, se presentan las situaciones de la comicidad, las cuales se siguen planteando bajo la premisa que hemos venido desarrollando: la risa se expresa como síntoma de una situación cómica la cual se podría definir, ignorando bastantes matices, como la caída de lo mecánico en la vida.

Con lo anterior es viable asumir que la repetición, como género que reúne los procedimientos donde lo mecánico entra en lo vivo, es la gran causante de lo risible, adicionalmente deja entrever someras respuesta ala pregunta por el cómo se fabrica lo cómico. Sin embargo, éste preciso aspecto es lo que nos sugiere una vacilación en *La Risa* de Bergson en la medida de que la risa, como efecto, es sin dudas la posibilitadora del arte de la comedia, es decir que está emparentada con una suerte de estética que se mantiene en la creación y el arte, pero a su vez genera, por su *rigidez*, una fuga a la *agilidad* de la vida recayendo en la mecánica como soporte de la vida.

Esto último, entonces, se perfila como un punto de importante cuidado en tanto la risa permite, sugiere y crea estas aperturas, esta vacilación. Donde lo uno cabe perfectamente con lo otro, es decir: donde la risa es correctora y generadora bajo los mismos usos categoriales y conceptuales de Bergson. Cuestión que no es ignorada por supuesto por el mismo Bergson ni por la literatura especializada, pero que sin embargo no es planteada como un intersticio que creemos problemático y por tanto merecedor de explicar. Explicar en el sentido de dar claridad en la separación y comprender cuándo la risa es usada en tanto creadora de estética y cuándo se manifiesta como una señal que nos induce a corregir nuestras acciones dentro de la vida social.

Así que, ¿cómo lo cómico se afirma con variables mecánicas pero a su vez figura ser un paso a un lado para generar comedia y arte? Para ello es menester plantear la pregunta en dos planos: en primera instancia desarrollar el cómo lo cómico se construye específicamente por la insociabilidad, insensibilidad y automatismo, y en un segundo momento (tercer capítulo) ver esta bifurcación que la afrontaremos especialmente bajo el rótulo de la vacilación inherente del acto risible.

2.2. Lo cómico se construye por insociabilidad, insensibilidad y automatismo

En la siguiente afirmación: “lo cómico expresa ante todo una determinada inadaptación de la persona a la sociedad” (Bergson, LR, 2008, p.96), se resume de forma tajante los pasos que hemos venidos desarrollando. Pero se hace necesario exponer qué entender por lo cómico cuando el objeto está siendo visto desde el carácter, entendiendo el carácter si se quiere como una especie de personalidad cómica, para perfilar de forma más concreta el dónde sucede lo cómico, título de nuestro capítulo. Pues lo cómico se ubica solamente en lo humano en Bergson, según lo que hemos reconstruido. Ahora, y según lo anterior es menester comprender el carácter de la comicidad, lo cual nos dará las luces faltantes para entender el cómo se construye lo cómico.

De forma que se evidencia en este momento el método de Bergson, expuesto incluso por él mismo en el prefacio de la vigesimotercera edición de *La Risa*: el cual no es otro sino determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico (2008, LR, p.8). Esto es denotar su límite cuando ya claros los diversos panoramas donde lo cómico emerge, no quede otro camino sino definir una personalidad cómica.

Lo anterior nos lleva a pensar en una intuición sumamente interesante con relación al proceder de Bergson en su estudio: inicia y construye su reflexión a partir de inducciones con base en leyes expuestas a lo largo de su escrito, de hecho Bergson escribe: “hemos dirigido la luz desde arriba hacia abajo” (2008, LR, p.96), su particular obrar ha sido el ir redescubriendo con base en

anécdotas²⁸ y plantear leyes, que podrían permitirse inadecuadas por los diversos contextos, e ir deduciendo a partir de ellas situaciones particulares. Siendo lo inmediatamente anterior importante en la medida que es sumamente significativo en tanto opuesto al positivismo y coincidente con las propuestas fenomenológicas y hermenéuticas que están emergiendo en el contexto filosófico contemporáneo a Bergson.

Ahora, Bergson inicia recordándonos que espíritus conmovedores nos permean para decir de ellos que nos provocan cierto temor, asombro, piedad, etc., en concreto alegrías y tristezas que infieren resonancias sentimentales (2008, LR, p.97), esto no es otra que cosa que lo que nos afecta, para dar cuenta de un juicio construido hacia tales espíritus, es una bondad de una persona, lo cual nos permite afectarnos para indicar que en efecto simpatizo con ella, o al contrario no. De forma que allí se ubica precisamente un condicional de posibilidad para el allanamiento de lo cómico, en tanto la suspensión de resonancias sentimentales (la afección, si se quiere) permiten el comienzo de la comedia.

Lo anterior se expone claramente cuando en principio Bergson asume unas observaciones para indicar en general qué significa lo cómico, pues supone que la risa (como manifestación evidente de lo cómico) posee un síntoma, a saber: la *insensibilidad*, de modo que el medio natural de lo cómico sea la indiferencia. Se necesita, entonces, de una suspensión de la empatía. Lo cómico exige una anestesia momentánea del corazón (2008, LR, pp.12-14) para poder expresarse en la comedia.

²⁸De hecho el gesto de usar anécdotas y recrear escenarios posibles en lo que se expone como los ejemplos de Bergson en *La Risa* son altamente criticados por Davies (2009) en tanto asume que el aspecto anecdótico elimina la posibilidad que la comedia se presente en los términos que Bergson sugiere, a saber de precisión, cuando en rigor usa experiencias de aquí y allá (2009, pp.49-62).

La comedia está presente cuando ya no existe una conmovedora atracción hacia la persona, esto es que al no existir tal atracción se expone lo risible de la persona, subsiguiendo naturalmente algo que expone Bergson subrayado como “*la rigidez contra la vida social*”²⁹ (2008, LR, p.97). Así que no siendo conmovidos por cierta disposición afectiva nos repara en una *rigidez* de tipo social para asumir una *indiferencia* y poder dar espacio a la risa.

Así las cosas, nos viene un ejemplo de Bergson: en el caso de un acceso a una escuela, por ejemplo, el problema no está en el acceso a la escuela sino en la relación con los miembros antiguos de tal escuela, los cuales obligarán en todo sentido a modificar hábitos o costumbres adquiridas con relación a la vida anterior a la escuela, esto es moldearse de acuerdo al entorno nuevo que es la escuela, es en suma evitar que una persona se encierre en su carácter y pueda ser moldeado de acuerdo a un entorno, y tal molde es gracias a los correctivos sociales que posee la sociedad (en este caso la escuela), uno de esos es evitar la risa por un gesto que no sea corriente dentro de la nueva escuela y así no quedar como un distraído estudiante (2008, LR, pp.97-98).

Esto se realiza, según Bergson, para suavizar y permitir al miembro de la sociedad agilidad para su desenvolvimiento, de forma que allí aparece la risa en la medida de corrección, que puede incluso ahondar en una humillación por la vergüenza de su *rigidez* ante la *agilidad* que debería denotar. Así se evitan situaciones donde la distracción no sea evidente.

Lo anterior se basa en que lo cómico se dirige hacia la *inteligencia pura* (2008, LR, p.100). Inteligencia pura que significa la vida práctica en concreto. Una vida práctica que asume una suerte de economía de esfuerzo en la inteligencia humana para indicar de la manera más clara

²⁹ Las bastardillas son de Bergson.

una razón; economía de esfuerzo que están viciando las categorías de verdad y realidad, no obstante, expone Bergson a propósito del pragmatismo de William James (2013, PM, pp.237-238).

A propósito de esto es justo allí donde debe valorarse la filosofía de James, asume Bergson, en la medida de la siguiente analogía: intelectivamente se quisiera que una verdad fuese al estilo del teatro, donde cada expresión, frase o acto diera lo que tuviese que dar oportuno para el final; sin embargo, la verdad y la realidad no deben asumirse en tal económica perspectiva, ya que la vida en sí misma está llena de sutilidades y banalidades que dan derecho de existir dentro de los panoramas de la vida(2013, PM, pp.237-238).

De tal forma que la vida es aquella fuerza que se opondría al teatro y también daría un final, tal final sería la realidad y la verdad para William James: completa de hechos y más que de hechos son relaciones que asumirán un Todo (2013, PM, pp. 238-239).Sin embargo, es menester comprender que la risa es incompatible con la emoción, imaginándonos, por ejemplo, una ausencia de piedad, bondad o afecto por alguna persona que posea un defecto y allanará la risa; a su vez con un vicio arraigado (de aquellos morales que se exponían con antelación) requiere por lo pronto de unos mecanismos, unos artificios, que en el caso del poeta cómico los crea precisamente la construcción del personaje (2008, LR, p.101).

Así que lo anteriormente expuesto las variables a tener en cuenta, las cuales Bergson identifica para encontrar el cómo de la construcción de lo cómico, con el agregado de que su particular interés está en el arte, y para ello existen tres formas, procesos o artíficos de un autor que

dirigiendo la mirada no a la comedia como texto sino a la sociedad como plataforma son: insociabilidad, insensibilidad y automatismo.

Tal construcción de artificios es la consecución de impedir la conmoción de afecto hacia el personaje en el caso de la literatura, en nuestra proposición serían encontrar estos artificios en la persona que cae en lo cómico de su carácter. Al margen de ello se es necesario un arte, explica Bergson, esto es una suerte de magnetizar la superficie del personaje para que no exista el margen de la sensibilización; y para ello, el poeta cómico, por ejemplo, puede hacerlo desde dos formas: la primera es que el poeta logre separar la existencia del sentimiento que le supone directo al defecto (el avaro, por ejemplo), esto mediante una exposición del sentimiento independiente del defecto, le crea un ambiente parasitario donde no exista la posibilidad de simpatizarse con el sentimiento (2008, LR, pp.101-102).

Lo anterior supone, de tajo, la diferencia entre la comedia y el drama, en tanto en lo segundo es de suma importancia la identificación simpática con los sentimientos del personaje para entender la tragedia de su personaje y sus acciones (2008, LR, p.102). La primera forma, ya expuesta con algunas sutilezas y viradas hacia otro panorama, es detallar más los gestos que los actos; esto resulta de un efecto que involucra algún sentimiento al defecto pero en un momento muy específico gira la atención no en el acto sino en los gestos con los que produce dicho acto, los actos son consensuados, por lo contrario los gestos son automáticos (2008, LR, p.103).

En una acción es la persona la que concede la acción; en un gesto es una parte de la persona que escapa de forma automática. Así el gesto se escapa desde el alma como algo mecánico mientras

el acto es consensado, pensado, interiorizado. Por ejemplo, hurgarse la nariz en demasía mientras se reclama respeto, pone en cuestión el gesto y la acción. Así, el reclamar respeto, por la burla hacia la timidez de una persona mientras ésta se hurga la nariz frecuentemente la atención vira hacia el gesto mecánico y no hacia la acción no deliberada de exigir respeto.

Lo curioso es que aquí la acción es gradualmente proporcional al sentimiento que la inspira, es decir que el reclamo es sobre todas las cosas una forma representativa similar del sentimiento del respeto, el gesto tan sólo es un allanar de la personalidad del personaje que se escapa sin ser detectado (2008, LR, p.103). Puesto de ese modo se comprende que la acción es capital en la tragedia pero tan sólo un accesorio en la comedia. Así, si un carácter es moral (en tanto defecto) o de una cualidad en exceso y va acompañado de gestos que desdibujen la acción que es gradual a un sentimiento, la escena será, para Bergson, una comedia, una exposición para que lo risible esté (2008, LR, p.104). Por tanto, la risa es gracias a la insociabilidad del personaje dentro del contexto y adicional por la insensibilidad que el espectador le aduce al personaje.

Empero, es posible advertir una tercera posibilidad que puede derivarse de una cualidad o un defecto: la presencia del automatismo; entregarse al gesto involuntario en una profunda distracción, acto que se realiza en suma ignorancia (2008, p.105). Ejemplo de esto es cuando el personaje caracteriza una cualidad o un defecto que con antelación a señalado peyorativamente, la distracción allí implícita está entre más elevado sea el grado de distracción, y por lo tanto será más risible por su acto involuntario.

Sin embargo, es plausible indicar que la rigidez con los cuales se denotan estos escenarios cómicos son en rigor el descuido de sí mismo y de lo que está alrededor, de tal suerte que las interpretaciones cómicas del carácter estén en la rigidez en forma de automatismo, distracción e insociabilidad, así todo carácter será cómico si funciona automáticamente, no importa cuál sea, lo será para Bergson en la medida que se repite en nosotros, y los espectadores también notarán la repetición del carácter automático (2008, LR, p.106).

Con lo anterior Bergson expone el cómo de la fabricación de lo cómico, sin embargo, y empero de estrechar aún más el cerco Bergson indica que el carácter cómico está expuesto dentro de nosotros mismos como un molde ya montado y por tanto susceptible de ser imitado por otras personas, esto es repetir los caracteres cómicos seguidamente, ya sea el de un defecto moral o una cualidad extrema, cuestión que ya desarrollamos con antelación.

De ese modo, Bergson llega a la inmersión del carácter en tanto burla, es decir que si se conociese a una persona la cual no posea algún gesto cómico y aun así se imitará, solidificaría un carácter para hacerse al ridículo, lo cual es adentrarse a un marco preparado. De forma que en Bergson la comedia, la alta comedia, se rige especialmente en ello: pintar caracteres, es decir lograr ocupar lo general (no lo particular) de una situación, solidificar y exagerar para llegar a lo risible (2008, LR, p.107).

De forma que quedan cimentadas las siguientes afirmaciones: por un lado el arquetipo cómico, como tipo, como carácter que está en la posibilidad de repetir moldes cómicos, ocuparse de la generalidad, así llegamos al otro panorama: en el arte la comedia es la única encargada de

discurrir en lo general (y no en lo individual que sería terreno de la tragedia) (2008, LR, p.107). Llegados a este punto, se llega a la siguiente pregunta: ¿qué es el arte y cuál es su objeto para indicar la posición de lo cómico allí?

No obstante, previo a desarrollar tal pregunta, fabricar lo cómico es para Bergson un ejercicio que estudia la construcción de recrear el proceso por medio del cual un autor cómico adjudicaría a su personaje para que sea objeto de risa, esto es que sea vulnerable a la risa. Nuestra construcción gira en torno a ver en tales artificios un escenario más amplio: la sociedad. Existen en efecto caracteres que incurran en estas fabricaciones de lo cómico, es decir: la misma dinámica de la vida o el consolidar de una sociedad hace que dentro del mismo entramado social existamos personas con tales actitudes y por ende que seamos convenientes de ser objetos de risa en tanto poseemos un carácter cómico. Allí es donde apunta nuestra argumentación.

Empero, previo a continuar se hace necesario configurar una especie de resumen general de nuestro segundo capítulo, en un ánimo de transición al siguiente capítulo. Se ha establecido la repetición como una categoría que en Bergson aduce directamente lo causante de lo risible, esto nos lleva entonces a comprender el siguiente cuestionamiento: cómo se fabrica lo cómico. La fabricación de lo cómico es percatarse de que lo risible es aquello que nos hace sencillamente reír. Tal reírse, no obstante, se dinamiza por una serie de categorías expuestas con detalle en el capítulo, las cuales generan algo cómico.

Al margen de lo anterior, nuestros dos capítulos han dado una serie de intervenciones que apuntan hacia la corrección social y han perfilado por tanto un escenario de la vacilación que

existe en *La Risa*. De ser así, hemos dado elementos suficientes a una parte de nuestra tesis que enunciábamos en la introducción: una vacilación que genera coerción social gracias a la vergüenza de la risa, luego, nos hace falta una intromisión de la risa como generadora de arte. Tal intromisión es precisamente el empeño de nuestro tercer capítulo que apropia las categorías expuestas hasta el momento pero ubicadas en un contexto llamado arte. Lo anterior nos permite un cómo la sociedad, en ocasiones, se nos presenta como un escenario artístico llamado sociedad y nos ayuda a anudar la discusión sobre la vacilación que la risa genera.

CAPÍTULO 3

INTROMISIÓN DE LA RISA COMO GENERADORA DE ARTE, O EL PORQUÉ ES POSIBLE UN ESCENARIO ARTÍSTICO LLAMADO SOCIEDAD

3.1. ¿Qué es y cuál es el objeto del arte?

El arte ha sido un aspecto de amplia indagación por la filosofía y en rigor hace parte de los cánones fundamentales que permite verse dentro de la historiografía de la filosofía. Por ello, la estética y toda especulación orientada hacia la definición, caracterización, limitación, etc., del arte se presenta como un horizonte harto interesante y necesario para debatir y construir orientaciones y estructuras del pensamiento filosófico. Por tanto, cuando la filosofía es llamada a dar cuenta por el arte, da cuenta de una manera particular de concebir no sólo la obra de arte sino en general lo existente dentro del mundo, con definiciones y condicionales únicos que gustan no por el encasillar el arte en una sinonimia con algunos estados de ánimo sino en explorar más los límites de lo humano y dar cuenta por el carácter de la verdad. Esto último es referido también por Bergson.

Así las definiciones y condicionales del bergsonismo a propósito del arte son de amplia ayuda para dar claridad al cómo la risa, el fenómeno risible real, está dado por ser generadora del arte de la creación. De ese modo, crear es arte en Bergson, y el arte tiene distintas formas, una de estas la comedia, género hegemónico de lo risible. Al respecto, y entrando en materia, Bergson nos ofrece un radical condicional: si la verdad llegará directa a los sentidos y a la conciencia todos seríamos artistas o el arte en rigor sería meramente inútil (2008, LR, p.108).

Así que el artista, supone Bergson, está encargado para develar la verdad, en tanto entre la naturaleza y nosotros, y más específicamente entre nosotros y la conciencia se ubica un velo, el cual es severamente sutil para el artista, velo transparente que permite mirar al paso de la

escultura de mármol la vida, ver en el tiempo cuadros inimitables, oír en la música la melodía interior de la vida (2008, LR, pp. 106-108).

Lo anterior constituye una forma, si se quiere, de concebir el arte, una enunciación del cómo es en efecto el arte. No obstante, la pregunta es para Bergson qué clase de suceso determinó que el velo existiera, pues tal velo es dónde radica la posibilidad de hacer o no arte. La respuesta es sin dudas que nosotros estamos inmersos en la vida, es decir que era y es necesario vivir, y por relación directa de las necesidades se recrea el velo que impide el adentrarse a la verdad, adicionando que vivir es actuar para Bergson. Así, vivir en las coordenadas de las necesidades es aceptar la impresión útil para realizar acciones adecuadas. De forma que los sentidos y la conciencia sólo permitan la realidad práctica, siendo una suerte de resultado de clasificación de lo que podría o no hacerse (2008, LR, pp.108-109). Vivir en sociedad, estar ágil a la realidad y disponer de una actitud pragmática generó de paso un velo para adentrarse al arte.

Lo anterior podría verse superficialmente como una queja de Bergson, pues pondría de manifiesto la importancia de ser artistas o la utilidad de ser ágiles en la sociedad. Sin embargo, ser artista o ser pragmático no se mide en valores de qué es más importante en los términos de la existencia, ya que al percibir el color o las formas de las cosas, la vida práctica ya posee una clasificación previa para ir por caminos ya transitados y hacer de la vida algo más pragmático, de manera que ya todo está dado para “iluminar mi conducta” y seguir pasos que no lleven a algo distinto a lo clasificado, al hábito (2008, LR, p.109). De esa forma es imprescindible no ignorar que la vida útil ha desalojado una parte vital de la misma vida, pues ha castrado, si se quiere, el adentrarse al

arte, pero tal imposibilidad de adentrarse al arte no es una connotación negativa en Bergson, es sólo que no es arte. No hay mayor discusión allí

Sin embargo, la queja que se denota superficialmente puede ser más una percepción que una premisa en Bergson, en la medida que la facilidad práctica ha permitido también importantes avances: distinguir una presa de otra es algo viable para un depredador, lo importante es atrapar. La conducta humana, no obstante, sí permite la diferenciación (por los caminos ya trazados) sabiendo sin experiencia alguna cuál presa puede ser más viable (2008, LR, p.109); es decir que la vida útil nos permite elegir sin elegir, nos presenta un camino ya explorado, una decisión ya tomada, que en términos pragmáticos son altamente ventajosos.

De tal suerte que la vida útil es la posibilidad de emitir practicidad; así que las individualidades escapan si no son útiles, en tanto al no ser genéricas, usadas y comunes no son prácticas, y dado el caso de percibir la vida social alguna particularidad útil se le daría el reconocimiento práctico (2008, LR p.109). Sin tal utilidad, la capacidad del reconocimiento práctico, no se daría, y al igual que el lobo se atacaría cualquier presa sin detenerse en las consecuencias.

A esto es menester agregar un aspecto significativo: hallar en el lenguaje³⁰ una capa de culpabilidad ceñida a la necesidad de que algo sea o no útil. Para Bergson entre nosotros y las cosas mismas existe una etiqueta que permite leer la utilidad y función de la cosa que ayuda a no

³⁰ A propósito del lenguaje Gontarski (2011) sugiere que la idea de la *representación* en Bergson es una falencia relacionada al simbolismo, algo que Bergson siempre pretendió discutir. Esta tesis está soportada en un ejercicio de “literatura comparada” entre Bergson y Beckett a propósito de los conceptos de movimiento, representación y multiplicidad. Gontarski expone, no obstante, cómo Bergson a pesar de ello sí es un superador del simbolismo del lenguaje para la metafísica (2011, p.70), superador que es evidente cuando indica que el estudio metafísico de los fenómenos es imposible de traducir (2013, PM, pp. 180-185).

llegar a la cosa misma. Tanto es el poder de ésta acción del lenguaje que tal relación no sólo es de nosotros hacía afuera (cosas) sino adicionalmente hacia sí mismos, específicamente con los estados de ánimo que no se llenan en sí mismos, sino mediante el lenguaje, el cual ya posee implícitos etiquetas para los estados de ánimo, no permitiendo la intimidad, lo personal y lo vivido (2008, LR, pp.109-110).

De forma que al no existir intimidad, lo personal y lo vivido en las afecciones nuestras en tanto nuestro lenguaje es práctico y genérico se convierten en aspectos impersonales, entonces, la presencia del lenguaje cuando sentimos amor u odio, no es posible allanar en el mismo estado de ánimo, tan sólo se acude a prescripciones del lenguaje ya establecidas para enunciar de qué se trata el estado ánimo (2008, LR, p.110). Amar u odiar, incluso ya han caído en expresiones del lenguaje genérico. Caso contrario encontraríamos la transparencia del velo y nacería un artista que pudiese dar una descripción no mediada por aspectos impersonales e individualizar nuestro propio individuo con un lenguaje creador y separado de todo uso práctico, en concreto convertirse en un artista del lenguaje.

Entonces: nuestra vida está confortablemente en una zona media entre las cosas y nosotros; e incluso entre nosotros y nuestra conciencia. Tal zona media está permeada de generalidades y simbolismos del lenguaje; empero, es posible despegarse de esta vida útil dejando el confort de la mediación simbólica, no obstante, esto no se realiza por mero antojo, racionalidad o elección, sino que es un despegamiento natural, un innatismo estructural diría Bergson, que está presente en la naturaleza humana, logrando, si es más que exitoso, la llegada al arte (2008, LR, pp.110-111).

El despegarse de la vida útil, además, permitiría la percepción pura de la naturaleza, empresa algo llevada más allá de los límites del arte, sugiere Bergson, pues sería llegar a la percepción pura sin necesidad de arte, algo sumamente impensable desde las posibilidades del acceso al mundo, pero en últimas una posibilidad (2008, LR, p.111).

Ahora, levantar el velo de parte del artista es gracias al uso de los sentidos, pero dependiendo de estos sentidos habrá un arte en específico, de allí la diversidad del arte: así se puede hablar de formas, colores, estados de ánimo y subsecuentemente de escultura, música, poesía y demás artes. En última instancia el artista percibe para la naturaleza y nos devela a los espectadores la inserción a la verdad, nos obliga a sentir las vibraciones vitales de la naturaleza, nos aleja las generalidades prácticas, los convencionalismos sociales, para ubicarnos sobre la realidad misma (2008, LR, p. 112).

De lo anterior surge un problema para Bergson: el idealismo del arte sobre el realismo del mismo, Bergson responde so pena de entenderse como un juego de palabras lo siguiente: el arte, en su exposición, se desvincula de la utilidad y de la visión práctica de la vida (2008, LR, p.112), nos ahonda a la realidad misma de la naturalidad de las cosas, es decir nos transpone a un realismo rico en expresiones no homogenizadas, un realismo extremo si se quiere, pero todo bajo una suerte de idealidad de volver a tomar contacto con la realidad.

Siendo así, el arte dramático no difiere en lo absoluto, en tanto expresa profundos estados de ánimo, estados tan intensos como violentos que sin la existencia de las leyes morales y sociales sería un cúmulo de pasiones que darían la corriente de la vida, afirma Bergson, (2008, LR;

pp.112-115). No obstante, es menester la utilidad para frenar tal pasión, la vida social exige entonces obedecer por el deber, deber que ayuda a aplicar una capa de utilidad y no ser sólo manifestaciones volcánicas inmersos en una naturaleza viviente. Por lo pronto el drama debe hacerse a la tarea de erigir erupciones a los sentimientos de vez en cuando para desaparecer de golpe la vida útil y sus necesidades.

Ahora, tales erupciones pueden emanarse en dos modos: el primero de ellos *derecho al fin*³¹, evocando desde el fondo las pasiones haciendo que todo salte (tragedia); la otra, más precavida y sutil pero no menos importante, desviando la atención para develarnos las contradicciones de la vida social consigo misma (comedia), al final ambos modos permiten descubrir una parte oculta en los cuerpos como lo puede ser para el caso de la tragedia el elemento trágico de la personalidad humana, y de acuerdo a ello el arte dramático siempre refiere una individualidad.

Al margen de lo anterior, es menester fijar cautela con aquello de la individualización. Al respecto Bergson indica que en la medida de que tal individualización permite reconocer universalmente una verdad, el drama de *Hamlet*, por ejemplo, se le acepta universalmente y universalmente se le considera vivo, pero esto no implica que sea generalizado (2008, LR, pp.114-115). Como las etiquetas de un lenguaje útil, el drama de *Hamlet* es un ejemplo para tomar de lección en los cuerpos que logren develar el velo con la ayuda de la intromisión artística de las letras dramáticas, así si se tratará de medir la eficacia del drama se lograría con el

³¹ Esta expresión para Bergson (2008) denota asumir todas las consecuencias que devienen de una decisión a propósito de una pasión trágica. Por ejemplo: asumir la vida desde la locura, o enfrentar los conflictos con valentía, etc.

aprender la verdadera la lección dramática (2008, LR, pp.113-116) esto es reconocerse dentro del personaje dramático.

Curiosamente es distinto el objeto de la comedia, ya que se ocupa en ella la generalidad, ésta está en la obra misma(2008, LR, pp.116). Es decir que el tipo, el carácter, la personalidad es lo que prima en la obra cómica, la repetición de los defectos o cualidades es algo secundario, la creación de nuevos tipos es lo primario. Su gran potencia está en que el autor logre situar personajes que solidifiquen los caracteres del personaje principal y reconfigure los caracteres cómicos para extraer de allí lo risible. Así la comedia se distingue tajantemente de las otras artes en tanto le interesa construir o reforzar caracteres, y esto puede ser gracias a una pequeña metáfora que Bergson (2008) nos incita a recrear: “Quizá se hallaría en ella [la comedia], en primer lugar, el presentimiento de un hecho señalado por los médicos, a saber, que los desequilibrados de la misma especie son inducidos, por una secreta atracción, a buscarse unos a otros” (p.117).

Esto nos sugiere, entonces, la creación de caracteres genéricos para que sea posible la comedia, ya no se trata de individualidades sino de acciones comunes que logren provocar la risa, y tal ejercicio de creación le compete al cómico: ya sea configurando un perfil del nuevo filósofo como lo realiza Aristófanes en *Las Nubes* o definiendo las características de un vicio como lo realiza Molière en *El avaro o La escuela de la mentira*, donde en ambos casos la creación no se limita a las particularidades de los protagonistas sino en lo genérico de la personalidad del personaje, ya sea la del fante investigador de los flatos de los mosquitos (Aristófanes) o de los sentimientos mezquinos y egoístas de un ahorrador para el futuro (Molière).

Otra deferencia para prestar atención, entre la división entre tragedia y comedia, radica en que en el trágico cuando ve la naturaleza entiende que ésta ha dejado un estado de simple proyecto para que almas se acerquen a ella y capten lo virtual en lo real³²; así el poeta describe sus personajes en un espacio que no propiamente socializa con los demás hombres, es decir: no necesita observar a los hombres para componer lo que compone, en tanto es el alzar el velo interior, trabajo autónomo de individualización, así el poeta es una impresión de vida, poeta en sí mismo, poeta multiplicado, poeta profundizado (2008, LR, pp.117-119).

Diferente, no obstante, es el género cómico, en la medida que el trágico se observa a sí mismo en su búsqueda de lo virtual (lo que no está intervenido por las representaciones del mundo, lo que no posee ninguna intervención del mundo real) para acaecer una creación en lo real. Lo anterior significa en concreto que lo virtual en este caso es un recurso que trasgrede las nociones tradicionales del tiempo (pasado, presente y futuro) que constantemente relaciona y asocia las experiencias anteriores y futuros previstos para exponer un acto presente de duración (Styhre, 2003, pp.15-24). Lo virtual de la tragedia es la subjetividad que está en constante movimiento, ubicado en la misma conciencia, es el hogar de lo diverso que puede llegar a ser la creación, de lo puro, no como unicidad sino como un escenario que no ha sido intervenido (1963, EC, pp.116-118).

³² Con relación a lo virtual es preciso indicar que hace parte de los conceptos más canónicos y estudiados de la filosofía de Bergson. Para nuestro caso indicaremos que en Bergson existen en la conciencia dos planos, uno de ellos mediato y el otro inmediato. Lo mediato hace parte de la ciencia en la medida que se ubica allí el uso de representaciones para saber cómo expongo los datos que me llegan del mundo, por otro lado en el plano de inmediatez, la subjetividad está en movimiento, ubicado en la misma conciencia, es el hogar virtual de lo diverso, de lo puro, no como unicidad sino como una plataforma que no ha sido intervenida; el plano de inmediatez se resume en un dato perceptivo sin mediación, el cual es virtual (1963, EC, pp.116-118).

Ahora, reanudando el género cómico, su autor no busca ridiculizarse *per se*, su observación no será interna sino externa y de ahí ubicará generalizaciones para la creación o el reforzamiento de caracteres (2008, LR, pp.119-120). Esto significa que un cómico no busca en su interior para crear tipos o personalidades risibles, sino que ahonda en la realidad y define nuevas formas de personalidades cómicas e incluso refuerza tipos de personalidades cómicas, a saber: el tacaño, el mezquino, el esnobista, etc.

De ser así, hallar en la particularidad una novedad nos llevaría a la tragedia y hallar en la generalidad una novedad nos llevaría a la comedia. Basta pensar, por ejemplo, en las distintas interpretaciones realizadas por el periodista colombiano Jaime Garzón (1960-1999), que perfectamente cabe dentro de los cómicos, en tanto su escritura de comedias fue la escrituración de distintos libretos que posteriormente interpretaba. En su puesta en escena reforzaba tipos y personalidades cómicos, llegando a caricaturizar personajes genéricos: presidentes (Cesar Gaviria, Andrés Pastrana), intelectuales (Godofredo Cínico Caspa), periodistas (Émerson de Francisco, “Compañero” John Lenin, “Repostero” William Garra), etc.

Sin embargo, tal generalidad ha de ser superficial, insistimos, pues interiorizar indicaría individualizar y lo común dejaría de ser un tipo corriente y empezaría una sutileza que no abarcaría lo risible sino de hecho en lo trágico, así que la observación no iría lejos de lo meramente común, y esto es llegar a la región media del alma (2008, LR, pp.119-120).

Esta región media del alma es similar a los procesos inductivos de la ciencia: datos generales que ofrecen una abstracción de una ley la cual se evidencia en la naturaleza; lo cómico aproximando

datos dispersos logra extraer de allí una generalidad pertinente para relucir la risa. Puesto así, ¿acaso la ciencia, bajo un modelo inductivo, será cómica también? La comedia está en un medio camino entre el arte y la vida, pues por un lado la risa acepta la vida social como un medio natural y vuelve la espalda para retornar a la naturaleza: vida y arte (2008, LR, pp.120-121). Por tanto, la comedia en ese medio camino, demanda comprender cómo está en tal camino asumiendo que la vida útil, la sociedad, sea el gran escenario del arte de la realidad y no de las preocupaciones de un autor cómico.

3.2. ¿Cómo es la vida social un escenario artístico?

La vida social en tanto plataforma de lo risible, es un escenario donde abundan representaciones de carácter cómico. Entendiendo en un primer paso el objeto real del arte y su disposición ya sea hacia la tragedia o la comedia, es menester anudar la discusión hacia un gran escenario de arte que nos permee a todos: un gran teatro llamado vida útil. Esto nos sugiere entonces comprender el cómo para crear una disposición de carácter idealmente cómico, recordando que carácter indica personalidad.

Esta personalidad tendrá que ser profunda para proporcionar una suerte de emanación duradera dentro de la comedia, pero ambigualmente deberá ser superficial para estar dentro de los parámetros cómicos y no trágicos. Y tal empresa deberá cocerse con unos ingredientes de suma sutileza tales como: ser invisible para quien posea éste carácter; ser visible para los espectadores para generar risa, presenciarse como indulgente para que se ostente sin escrúpulos, mostrándose fastidiosa para los demás para que sea reprimida; ser susceptible de ser corregida para que la risa sea útil; que tal carácter se denote en diversidad de situaciones para que la motivación a reírse sea una constante; estar ligada a lo social pero insoportable para la misma sociedad; capacidad de adecuarse a sin número de formas; y, estar presente en vicios y virtudes (2008, LR, pp.120-122). En concreto un conglomerado de las categorías expuestas con antelación en los anteriores capítulos.

Lo anterior en fusión daría una inesperada mezcla, prescribe Bergson, en tanto su resultado está ya hecho, a saber: la vanidad; ésta brota de la vida social en la siguiente forma: una admiración

hacia sí mismo que se funda en la admiración que se cree inspirada a los demás, siendo de paso acorralada por la modestia la cual nace del espectáculo de las ilusiones de los demás y del terror al extravío de sí. Lo anterior, de forma muy sarcástica, Bergson lo enuncia como una virtud adquirida en nuestra sociedad (2008, LR, p.122).

Tal vanidad está definida en una modestia que opaca de forma solapada la vanidad presente en los intersticios de la configuración humana, modestia que se figura en la vida social como un temor al ridículo³³, y allí entra entonces la risa como aquel remedio contra la vanidad y la falsa modestia. Pensemos por ejemplo sobre aquel personaje que se jacta constantemente sobre su capacidad en un juego, su vanidad molesta a su entorno social por el sin número de referencias que realiza de su juego y curiosamente nunca accede a jugar por modestia. Cuando en efecto cae en una situación donde deba mostrar su gran capacidad su modestia cae y su vanidad con ella, aplacándolo con un correctivo: la risa que nos generaría el hecho de que en efecto es un hablador vanidoso, llegando a una vergüenza y un señalamiento social.

Otro gran ejemplo que ayuda a enterarnos que nuestra sociedad está inmersa en un gran teatro que representa la comedia es la profesión, aspecto que indicábamos con antelación, pero que concentrábamos como un marco de referencia donde era posible ver comicidad, pero a su vez funciona de forma más tajante, para ello Bergson asume que las profesiones traen consigo una extraña consigna separatista (2008, LR, p.125), que en nuestro argot está relacionado a la famosa élite de profesión, como aquellos chistes que sólo ciertos profesionales entienden, el chiste del

³³ En este aspecto es de nuevo interesante la aproximación que realiza Davies(2009), quien expone que *La Risa* es un documento cuasi ortopédico para la sociedad, para evitar que la misma sociedad se tuerza en un ridículo constante y así configure una armonía de carácter social (2009, pp.49-52).

economista, el chiste del médico, el chiste filosófico... expresiones jocosas que sólo por vanidad entienden un grupo determinado de personas, una pequeña élite que es merecedora, a título personal, de ser avergonzados por su carácter cómico.³⁴

Ahora, tal vanidad de profesión es señalada por Bergson con una *solemnidad* existente sólo en la élite, pues para un espectador que no pertenezca a tal élite tan sólo será uno de los ejemplos de falsa modestia de la sociedad (2008, LR, p.125). Un ejemplo es cuando se inicia en una profesión y por tanto se accede a una élite, rememoremos por un segundo un largo viaje por algún servicio público donde un par de estudiantes están a nuestro lado y comienzan con una jerga propia de sus estudios, empiezan a charlar y compartir experiencias sucedidas, agreguemos el hecho de que sean estudiantes de medicina y estén platicado sobre las distintas indicaciones, contraindicaciones y efectos adversos de un sin número de componentes farmacológicos, por si fuera poco ríen y comparten una inesperada experiencia sobre lo mejor para recetar, cuando el oyente no entiende lo que en efecto los estudiantes sí, debido por supuesto a la jerga utilizada.

Esto para Bergson constituye un claro ejemplo de *endurecimiento profesional* (2008, LR, p.126) donde es más evidente lo complicado de la jerga que las supuestas explicaciones claras y concisas de lo escuchado. Se nos culparía de inmiscuirnos en una conversación ajena, pero se hace imposible no escuchar cuando los personajes de nuestro ejemplo hablan con alto timbre de voz y más aún cuando asumen ser necesarios y modestos para la sociedad.

³⁴ A propósito del chiste filosófico podríamos usar la siguiente expresión popularizada por los memes filosóficos en redes sociales: I read Kant but I Kan't, el cual nos muestra un juego de palabras y letras en la transposición de la C a la K, generando un chiste que es entendible sólo con la comprensión general de quién fue Kant. Al leer a Kant se pone en evidencia un ejercicio sumamente de precisión y juicio, lo cual impone de segundo momento que saltar u obviar alguna parte de su exposición implica no poder comprender la totalidad de lo quiso o no exponer Kant en el texto que se lea del mismo.

Qué nos enseña esta vanidad profesional: ¿dejar de lado la vanidad de nuestras profesiones y confinarnos en nuestras modestias?, en realidad nos invita a mirar que nuestra sociedad es ante nada un marco referente de ejemplos donde palpamos distintas fabricaciones cómicas que nos hacen reír. Tan sólo pensemos en el mecánico que nos enreda con sin número de referencias automotrices y quedamos boquiabiertos; el filósofo que escuchamos con talante prudente y sabio hablando de la prudencia y el buen vivir mientras asume pedantería por su conocimiento; el padre que alienta a sus hijos a soñar y que pasado un tiempo obliga a producir; es decir, en todos los ejemplos de risa, que hacen parte de nuestra sociedad y de nuestra necesaria apetencia de banalidades para continuar viviendo y riendo.

Puesto así las cosas, es importante perfilar lo siguiente: el asunto de ver un personaje cómico en la vida social responde en gran medida en comprender una lógica inherente y a ello Bergson denomina un espacio para un absurdo, una contradicción (2008, LR, pp.127-128). Tal absurdo se deriva de lo cómico, esto es que se devela como un efecto de lo cómico, pues ocupar el absurdo como primigenio para que derive en risa sería plantear la risa desde la fabricación de lo absurdo y la orientación de Bergson como lo hemos venido exponiendo con cierta regularidad obedece al cómo se causa la risa desde el concepto de lo cómico.

Ahora, este absurdo es ir en contra del sentido común e invertirlo, si dado el caso de ver una figura a la distancia y yo haciendo relevancia de mi gran vista y de mi supuesta experiencia indico que es una monumento a los héroes caídos y resulta ser una montón de basura, mi vanidad, mi falsa modestia, mi supuesta experiencia denotarían que no moldeo mis propias ideas

con las cosas, sino más bien moldeo las cosas de acuerdo a mis ideas. Este caso particular es amplio en nuestra sociedad y es tal vez la referencia más próxima que tenemos para ver allí implícito que la sociedad puede verse en algunas ocasiones como una gran comedia que nos hace reír a cántaros por encontrar la incipiente ridiculez de nosotros mismos.

Adicionalmente si insistiéramos en este ejemplo de no pensar ante lo que vemos en vez de ver lo que creemos ver (2008, LR, p.129), quedaría por sentado que existen personajes que siguen ideas desafiantes a la realidad, desafiantes a lo concreto, en últimas instancia personajes con una intensa terquedad y distraimiento. Los ejemplos, sin embargo, abundan, y Bergson expone la pedantería filosófica como uno de los más influyentes: un filósofo que argumentaba a base de deducciones se le refuta que sus conclusiones no se evidencian en la realidad, así que éste filósofo indica: la experiencia yerra (2008, LR, pp.40-45)³⁵. Bergson diría para el caso: riamos de éste filósofo.

El filósofo que niega las coordenadas de la realidad y asume que ella se equivoca es la sugerencia misma que el absurdo cómico es un absurdo de ensueño (2008, LR, p.131), donde solo este filósofo creería en la viabilidad de la premisa. Así este absurdo cómico se termina de perfilar en una materialización de sus imaginaciones dentro de un proceso de enamoramiento de sí mismo y de una curiosa negación.

Pensemos ahora en un ejemplo de humor político con base a lo anterior: una persona que ha sufrido de un robo de sus pertenencias en una localidad, bastante segura agreguemos, manifiesta

³⁵Este ejemplo hace parte de la segunda divergencia que exponíamos hacia el primer capítulo, y bajo la premisa que lo mecánico inmerso en la vida genera risa, además aduce una serie de características que apuntan a la elaboración de un perfil del distraído.

el estar cansado de las situaciones de inseguridad y falta del apoyo ciudadano y policivo, sin embargo manifiesta tajantemente que la razón de su robo, es decir porqué le robaron, fue el añadir que sus pertenencias eran finas y desbordaron por alguna razón de envidia al ladrón.

Su indignación es tan fuerte que llega incluso a convencer a varios ciudadanos sobre la idea de que en efecto tal localidad está en portas de convertirse en un antro de hurtos y espacios de vicios. Así éste ciudadano convierte una realidad en una hiper-realidad posible pero no real. Su presión obliga a ciertas autoridades a realizar patrullas excesivas, contratación de vigilancia, implementación de tecnología en un lugar donde, como lo asegurábamos, es bastante seguro, pero esto por supuesto no significa que sea susceptible de repetirse actos como los que el ciudadano denuncia.

¿Qué sucede? Al ver que en efecto no hay ningún robo y que la ciudadanía se encuentra más segura, anuncia que gracias a las inversiones en seguridad policiva y tecnología contra el crimen, confrontó de tajo la inseguridad. Según esa lógica los gritos servirían para ahuyentar a los ladrones, así como las malas caras podrían alejar pandemias. Está situado, entonces, en lo absurdo cómico. Y la razón es que el ciudadano denuncia una razón ridícula de su robo ignorando que el problema de inseguridad no se debió a lo hermoso de su pertenencia.

En este aspecto la risa que se daría a estas situaciones en general se asumen no de forma benévola y de latente confidencialidad con el avergonzado, caso contrario la risa estaría allí presente para auspiciar una corrección, corrección que devolvería, en palabras de Bergson, el mal de su ridículo por el mal del sentimiento de vergüenza que provoca la risa (2008, LR, p.135).

Llegados a este punto, pensemos en una de las últimas conclusiones que expone Bergson en su *Risa* y es afirmar que la sociedad, por medio de la risa, se cobra venganza por las libertades que nosotros hemos tomado de la misma sociedad (2008, LR, p.137). De esa manera al estar en un gran escenario cómico, llamado sociedad, los abusos con relación a la *pereza*³⁶ de hacer las cosas siempre desde el camino más fácil³⁷ la sociedad de forma retroactiva se encarga de devolver tal mal con otro aún mayor: la vergüenza de la risa.

Estando en éste punto llegamos a una conclusión: la risa está en lo social y en el arte, yuxtaponiendo algunos elementos que hacen parte de la definición de lo cómico se hace viable ver su desenvolvimiento tanto en la sociedad como en el arte, esto es que en efecto la risa comparte su desencadenamiento en los panoramas expuestos. Por supuesto, hemos realizado especial atención al panorama social y la razón tan sólo obedece a que Bergson lo realiza en exceso pero en la plataforma del arte, nunca dejando descuidado lo social, sino más bien que adjudicando leyes y precisando conceptos en lo artístico logra exponer la plataforma social con cierta facilidad. Incluso hacia el final de *La Risa* indica que su cometido era lograr por medio de la literatura explicar cómo sucede subsecuentemente lo mismo en la sociedad (2008, LR, pp.135-139).

³⁶La pereza da cuenta de la necesidad facilista de estar en las generalidades de la vida diaria y no generar para sí mismo caminos distintos a los ya trazados (2008, LR, pp.135-136). Por ejemplo: quisiera realizar una gran obra literaria, o acudo a normas y regímenes canónicos (aspecto confortable y práctico de la vida) o innovo, así no reciba la aprobación de la crítica especializada.

³⁷ Esto refiere a la forma de aceptar en nuestras vidas la confortabilidad de una zona media entre las cosas y nosotros; e incluso entre nosotros y nuestra conciencia; zona media que se permea con generalidades y simbolismos del lenguaje. Esta permutación es agregarse a una vida útil, aceptando el confort de la mediación (2008, LR, pp.110-111).

No obstante, es menester lograr una conclusión más precisa, y para ello se hace oportuno reseñar y recapitular otros textos de Bergson para lograr nuestra proposición prometida a inicios de este documento, para así lograr evidenciar que la risa no sólo allana bajo las mismas categorías en dos escenarios y ya, sino que detrás de tal simplicidad se encuentran herramientas fuertemente sugerentes para comprender con más detalle *La Risa* de Henri Bergson. Lo anterior se logra aceptando de entrada que la risa al estar en dos escenarios, lo es gracias a una vacilación. Una vacilación que se sustenta en dos plataformas: sociedad y arte.

CONCLUSIÓN

LA VACILACIÓN EN *LA RISA* DE HENRI BERGSON

Nuestros tres capítulos han expuesto dos direcciones que toma el fenómeno risible: por un lado como una forma real que nace en un entramado social para corregir y así evitar la vergüenza para propender a funcionamientos sociales los cuales discurran en una armonía de agilidad. A esto lo hemos nominado como una corrección social que nace a partir de la risa y que se fundamenta bajo la pregunta de cómo se fabrica lo cómico. Puesto así, los dos primeros capítulos, haciendo uso del texto *La Risa* de Bergson y con ayuda de bibliografía especializada, exponen que la risa se genera por una serie de elementos, amplios pero precisos, dando por sentado que se busca con el gesto fisionómico de reírse un gesto de perfeccionamiento de la vida práctica, de la vida útil.

En otra dirección hemos dilucidado gracias a las últimas páginas de *La Risa* que ésta, en efecto, es a su vez una expresión artística *sui generis* dentro de las artes pues asume que deviene de la comedia en una expresión de creación y del ejercicio del poeta para dar cuenta de la realidad sin velos científicistas y positivos, pero con el uso de generalizaciones. Generalizaciones que no son usadas en otras artes distintas a la comedia. Por tanto, la risa es también un contenido de generación estética, aspectos incluidos de forma suficiente en el tercer capítulo.

Siendo así la risa, como fenómeno y como objeto de estudio, expuesta bajo unas connotaciones bergsonianas nos permite dos resultados, si se quiere, bajo una especulación de la misma. Es decir que desde Bergson existen dos formas comprensivas para dar cuenta del cómo se fabrica lo cómico y por tanto su efecto la risa. Ahora, lo anterior en rigor no implica plantear una clasificación de risas ni muchos menos estados profundos o tipologías del acto risible. Tanto la

risa correctiva social como la generadora estética parten de los mismos postulados y de los mismos entramados conceptuales y categoriales de Bergson.

Creemos entonces que la risa está sujeta en una potente vacilación que no obedece a una polisemia, ni muchos menos en una forma de ambigüedad interpretativa, sino más bien que dependiendo del contexto, la risa, con los mismos elementos conceptuales que expone Bergson, se ramifica en dos escenarios distintos, pero anudados el uno al otro, es decir que tanto la sociedad como el arte difieren, al margen de que éste está inspirado en aquél. Gracias a la sociedad existe el arte, pero la risa posee desarrollos distintos en cada dirección, tal y como lo planteamos en los tres capítulos.

Si el contexto es la vida práctica ésta tomará un rumbo que apunte a erradicarla para así evitar la vergüenza social; y si su rumbo es la creación y la manutención de la comedia es la afirmación de que en efecto necesitamos reírnos para continuar con nuestra ramificación vital, nuestra exploración hacia el arte.

Sin embargo, tales perspectivas, con relación a los rumbos de la risa, responde exclusivamente a una razón más de fondo, una exposición más precisa: se es necesario, entonces, recurrir a una metafísica³⁸ para comprender esto desde otros parámetros conceptuales para no dejar nuestra conclusión de forma enunciativa (esto es afirmar llanamente que en la risa hay una vacilación)

³⁸ El porqué de la metafísica se justifica desde las siguientes pertinencias: la primera es que Bergson no realiza un estudio de la risa desde el punto de vista fisiológico del reírse sino por el encontrar cómo es que se causa la risa, proyecto que lo lleva a plantear que es gracias a encontrar un concepto cómico detrás de toda risa (2008, LR, p.8). Un segundo elemento es la afirmación de Prusak (2004) quien nos expone que el ejercicio de Bergson es meramente metafísico para dar cuenta de los alcances que posee una risa (p.377), lo cual nos sugiere un elemento de autoridad para continuar por esa línea. Finalmente una tercera componenda es que gracias a la revisión parcial del corpus bergsoniano encontramos elementos que pueden hilarse a favor de encontrar una justificación en vincular la metafísica con la risa, bajo el supuesto que tal revisión nos permite no herramientas explicativas sino aclarativas para comprender de forma más integral *La Risa* de Bergson, sin embargo, no ahondaremos en éste tercer criterio e tanto nos adviene como una intuición investigativa que se pretende realizar posteriormente.

sino más bien edificada (lo cual es que existe una vacilación que en concreto se da por una metafísica empujada por Bergson). Para ello, no obstante, requerimos nuevamente el recurrir a la literatura especializada para comprender cómo es el estado de la cuestión a propósito de la metafísica en Bergson. Tal ejercicio no implica de ninguna manera una exposición detallada ni juiciosa que se mida desde lo cuantitativo (el número de investigaciones) sino una serie de artículos suficientes, y además para plantar un estado de cosas somero que nos ayude al planteamiento concreto de nuestra conclusión.

Ahora bien, Başar & Güntekin (2009b) parados sobre la compleja tesis del paradigma científico, asumen al Descartes del siglo XVII como un soporte, que gracias a la geometría analítica y la epistemología, pasando por aportaciones matemáticas, como una lectura obligada de la ciencia junto con la presencia de Newton para los casos de los siglos XVIII al XX dan una presencia de Bergson como un insistente pensador, que refutando a Einstein y la relatividad temporal del siglo XX, se presenta como un referente filosófico para indagar el tiempo científico (2009b, p.602)³⁹.

La metafísica en este caso es que impone una imposibilidad de medir el tiempo real, debido a que durante el sueño y el proceso de la memoria episódica (objetos de estudio de los autores), el cerebro puede condensar períodos de años dentro de una fracción de segundo, y tal proceso es denominado metafísico por los autores, una metafísica que es construida desde la postura

³⁹ El tiempo, cabe aclarar, es evaluado desde los autores bajo la categoría de análisis de la duración donde asumen en primera instancia un tiempo homogéneo que se expone en un tiempo de costumbre, es decir de medición con relojes físicos, lo que se perfila específicamente con el uso de magnitudes físicas; y un tiempo *a*-homogenizado (traducimos *a*-homogenizado desde la palabra en inglés: *Inhomogenous*) el cual discurre en una metafísica de la cognición que permiten descubrimientos dinámicos imposibles desde el tiempo homogenizado, es decir el de la costumbre o llamado por los autores como “*real time*” (2009b, pp.604-605).

filosófica de Bergson (2009b). Por tanto encontramos una explicación no científica. Una explicación sin mediación de la inteligencia práctica, diría Bergson.

Por otro lado, Carvalho & Neves (2012) que nos exponían la bio-filosofía de Bergson, y que expusimos superficialmente (p.17), se concreta en una suerte de metafísica, en tanto exponencómo desde un organismo simple, que con creatividad vital, recrea conocimientos no razonables que le permiten adaptarse y evolucionar, sugiriendo así una nueva interpretación de la evolución por fuera de los postulados mecanicistas de la teoría positiva darwiniana (2012, p.144).

Así la explicación de un principio inexistente en Darwin para la evolución, asumen los autores, es evidente como suficiencia de la creatividad en las especies para evolucionar. De ahí que los autores insistan en una bio-filosofía que no se anuda en la formulación científica (2012, p.146).En este aspecto la metafísica de los organismos vivos es la creatividad vital que permitió el paso de la evolución.

Ahora, Gontarski (2011) en un estudio de comparación discurre en una explicación de un Bergson que fue celebre tanto en su tesis doctoral como en su tesina por poner en discusión la paradoja de la imposibilidad del movimiento en Zenón de Elea, arguyendo que el movimiento ha sido especializado con una magnitud física que no le compete.

Precisamente allí Gontarski realiza una pausa en su estudio, para ver allí implícito una metafísica con falta del lenguaje para acercarse a la crítica literaria del dramaturgo irlandés Samuel Beckett

(1906-1989) donde expone a su vez un soporte a esta tesis, afirmando la imposibilidad del cambio y por ende del movimiento desde el tiempo como magnitud física. Así, si se aceptase la medición del tiempo bajo el amparo de una magnitud física (2011, p.66) no sería posible la metafísica. Caso contrario, esto es una metafísica imposible de traducirse tanto en el movimiento físico, como el movimiento que puede ofrecer los estudios de literatura en las novelas de Beckett.

Tal estudio está muy en concordancia con una relectura de la idea de la percepción de las imágenes y de la extracción por medio de la inteligencia de las representaciones que permiten conceptualizar, analizar y dividir el mundo (2011, p.67), pero esta división no incurre en el tiempo en la medida de que su espacialización no genera componentes vitales quedando el tiempo sumido en magnitudes físicas (2011, pp.68-69); el traslapar el planteamiento bergsoniano al estudio comparativo de la crítica literaria arroja para Gontarski un Beckett que perdura en muchas de las caracterizaciones de sus personajes (2011, p.74), gracias a una intromisión metafísica.

Puesto así, estos tres documentos nos ofrece la siguiente impresión: la metafísica permite dar un fundamento de *n* motivos por el que el hombre da pasos importantes en la evolución y la medición del tiempo, pero que no es objeto de ciencia en tanto su idioma -permítase la expresión- no es el del campo científico, pero aun así, está presente como un referente que da cuenta no empíricamente, pero sí sustancialmente, de los distintos objetos de estudio reseñados en tales textos.

Así las cosas, es menester también tener presente la indagación misma de Bergson sobre la metafísica. Para él, la metafísica, en la historiografía de la filosofía, nos ha demostrado, dos formas hegemónicas para conocer una cosa. Por un lado, una primera forma, que llega a lo *relativo* en la medida en que el conocimiento gira alrededor de la cosa a conocer; por otro lado está el conocimiento de forma *absoluta* que penetra a la cosa y da cuenta de ella (2013, PM, p.179).⁴⁰ Asumiendo estos postulados a nuestra conclusión encontramos que una forma fisiológica y empírica de dar cuenta de la risa nos arroja como resultado que el mismo acto risible genera coerción en la vida social, es decir que si nos aproximamos de forma *relativa* a la risa hallaríamos que al ser fabricada una situación de vergüenza podríamos exponer qué es la risa como fenómeno.

Por otro lado si nuestro interés está dado por lo *absoluto* penetraríamos los procesos de lo fabricación de lo cómico en las comedias y daríamos por sentado un conocimiento que gira en torno a la creación artística de tipos y personalidades cómicas. Allí precisamente está ubicada la vacilación. Es un pequeño hallazgo que creemos importante, una sencilla división que se muestra importante tan sólo enunciándola.

Lo anterior en concreto implica que puedo conocer un objeto *x* que se mueve en un espacio determinado ya sea observando sus distintos posicionamientos dentro del espacio, según distintos puntos de referencias, o puedo interiorizar el objeto moviéndose en el espacio (2013, PM, p.180).

De esa manera puedo poseer un conocimiento que cambia, *relativo*, según su posición, o uno que

⁴⁰Esta referencia puede ser confrontada en una serie especial denominada con el nombre de *El pensamiento y lo moviente* (2013) que entre otros textos contiene la *Introducción a la metafísica* editado por primera vez en la *Revue de métaphisique et de morale* en 1903; y además *Sobre el pragmatismo de William James Verdad y realidad* ensayo introductorio preparado en 1911 para prologar *El pragmatismo* de William James.

se mantiene *absoluta* sea que el objeto x se mueva o no en el espacio. Esas son las maneras de conocimientos o formas epistémicas, banderas de la metafísica desde Bergson y las cuales creemos se anudan de manera precisa en las formas de cómo lo risible es cómico tanto en la sociedad como en el arte.

Formas epistémicas que definen qué podría ser la esencia o la existencia de una cosa, sin dudas, expone Bergson, la existencia de una cosa está dada por lo *relativo*; interiorizar algo, reconocer su inmutabilidad, su esencia en su más prístina percepción, conlleva a reconocer cuál es el *absoluto* inherente, que conlleva a una forma sinonímica para Bergson, a saber: el infinito (2013, PM, p.181).

Es decir que mediante el uso de estas formas epistémicas de las cosas que me acarrearán y me competen en el mundo, y sin dudas el hecho de reírme implica algo que me permea, puede ser estudiado desde dos formas y que dependiendo de tal estudio me llevarían a dos conocimientos distintos: el saber que existe una relaciones intrínsecas para que el generar risa sea parte constitutiva de la creación de un arte llamado comedia o percatarme que evitar risas permite una agilidad social que no señalará mi constante torpeza dentro de la fluidez de la vida social.

Un ejemplo simple que ayuda a ilustrar la reflexión de Bergson, y que se separa momentáneamente de la risa, es el hecho de levantar el brazo que pone de manifiesto que existe un análisis del movimiento del brazo de un punto de referencia a otro, sin embargo es viable reconocer que las distintas posibilidades interiores que hacen posible que un brazo logre movimiento se permite por una *intuición* de tal movimiento. Aquí es viable aclarar que es posible realizar ambos conocimientos frente al acercamiento epistémico de una cosa (en este caso saber

el cómo se mueve el brazo) y adicionalmente comprender que la *intuiciones* una suerte de aprehensión de lo único e inexpresable que posee el interior de una cosa, es un como un suspiro de simpatía por lo interior (2013, PM, p.183).

Así la simpleza, y de alguna manera la precisión, es la que define el grado de aprehensión epistémica de una cosa. Imaginemos por un momento que nos encontramos frente a una expresión de sutil jocosidad como lo es *bookworm*, que en su idiosincrasia y en los códigos lingüísticos del inglés denota una persona que gusta de leer (obviando por supuesto que en efecto sí hay un gusano que come libros, pero que usado en ciertos contextos significa *grosso modo* un bibliófilo), esa es pues la simpatía que genera la expresión, una formulación sumamente simple.

No obstante, la literalidad en español de la expresión es la de “gusano que come libros”, la cual no hace parte de un código común al menos en el español, así que si se interviniera esta cosa (la expresión) de forma *absoluta* daríamos con lo expuesto: una sencilla forma sinonímica que expresa que un *bookworm* es alguien que gusta de leer, pero si fuésemos por lo *relativo* el análisis de expresión multiplica lo que la cosa pretende exponer y gira relativamente en una solución que nos daría que esta expresión en el español es similar a la derivación de biblioteca, pero esta expresión nunca será próxima a su *absoluto* infinito, diría Bergson.

De esta manera es evidente reconocer que Bergson muestra una clara inclinación hacia una forma metafísica de intervenir una cosa, dejando de lado una forma que podríamos denotar bajo la nominación de forma analítica. Forma analítica que no es mal vista de ninguna forma sino que es limitada para reconocer sucesos de la *intuición*. El análisis es entonces una de las herramientas

de la ciencia positiva en tanto lo *relativo* permite reconocer las formas visibles de una cosa, caso contrario el realizar *intuiciones* simpatizar con una forma interior de una cosa (2013, PM, p.183). Continuando por esa línea, intervenir el fenómeno risible desde lo *relativo* nos arrojaría a una aprehensión del cómo una situación vergonzosa nos genera la importante necesidad de no repetirla en tanto sus consecuencias son entre otras tantas el señalamiento de que no funciona dentro de los estándares de agilidad y entereza de la vida social. Por su parte una intervención *absoluta* de fenómeno risible nos llevaría a comprender que la generación estética es imprescindible para ramificación vital de la humanidad en tanto es creación, postulado que nos distingue en un evolucionismo vitalista en Bergson.

Ahora bien, la ciencia con su forma analítica ha logrado extraer de la naturaleza una visibilidad lógica del funcionamiento de lo viviente y lo existente, ha logrado exponer el cómo exterior de las cosas, a relacionado una cosa con otra y ha expuesto comparaciones para saber las distintas formas visuales de la naturaleza; en concreto ha logrado un excelente trabajo *relativo* por la pregunta por el cómo son las cosas y más aún cómo conozco tales cosas, pero bajo una orientación científica. Una manera diferente es entonces para Bergson una sencilla metafísica (esta nominación no es peyorativa) preocupada por lo interior prescindiendo de los símbolos que permiten el conocimiento *relativo* (2013, PM, p.184).

Esto conectado con la risa nos ofrece dos perspectivas: o indago por una suerte de sociología de la risa o me encamino por indagación del arte en lo cómico. Esta vacilación no es peyorativa y no se ofrece como una dicotomía de suma dificultad, son solo dos caminos que nos expresan dos

resultados ampliamente interesantes, abundantes en definiciones y concreciones, y tal vez lo más importante: reconocer con cierta seguridad qué nos ofrece la risa desde cualquier perspectiva.

Ahora, el hecho de que la *intuición* y su forma *absoluta* sea la formulación de una manera de reconocer el interior de una cosa es la profunda metafísica que en rigor no se trata de alcanzar una esfera más allá del objeto sino por el contrario un más acá del fenómeno a estudiar. La metafísica así, en un más acá, y para el caso de lo risible es un más acá desde lo más próximo: la sociedad, y para el caso de Bergson el más acá de *La Risa* está dado por la especulación de la literatura cómica. Sociedad y arte son las formas en que podemos dar cuenta por el fenómeno risible, tal vacilación es lo que genera nuestro interés y asumimos que se da por una metafísica bergsoniana dada por lo *absoluto* y lo *relativo*.

Con lo anterior, nos permite una claridad que se entiende del siguiente modo: para conocer las cosas dadas en el mundo existen dos direcciones; para comprender la posición epistémica del hombre existen dos direcciones; y, a su vez para comprenderla risa existen dos direcciones, a saber: la sociedad y el arte. Con esto podemos fácilmente asumir que *La Risa* en Bergson, en tanto vacilación que expone una postura de corrección social y generación estética no difieren de naturaleza sino más bien de grado, si vamos por lo relativo nos avergonzaríamos, y si por el contrario la entendemos con su forma absoluta hallaríamos arte.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Bergson

Bergson, H. (2013). *El pensamiento y lo movible*. Buenos Aires: Cactus.

Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.

Bergson, H. (2003). *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

Bergson, H. (2008). *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza.

Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. México: Aguilar.

Otros textos citados

Allen, B. (2013). The use of useless knowledge: Bergson against the pragmatists. *Canadian Journal of Philosophy*, 43 (1), pp.37-59.

Barlow, M. (1968). *El pensamiento de Bergson*. México: Fondo de Cultura Económica.

Başar, E. & Güntekin, B. (2009a). An Essay on Darwin's Theory and Bergson's: Creative Evolution in the Era of NeuroQuantology. *NeuroQuantology*, 7 (4), pp.609-622.

Başar, E. & Güntekin, B. (2009b). Bergson's Intuition and Memory in View of NeuroQuantology. *NeuroQuantology*, 7 (4), pp.602-608.

Baudelaire, Ch. (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

- Carvalho, M. & Neves, M. (2012). The Bio-Philosophical "Insufficiency" of Darwinism for Henri Bergson's Metaphysical Evolutionism. *Process Studies*, 41 (1), pp.133-149.
- Davies, C. (2009). Humor theory and the fear of being laughed at. *Humor: International Journal of Humor Research*, 22 (1-2), pp.49-62.
- García, M. (1972). *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gontarski, S. E. (2011). "What it is to have been": Bergson and Beckett on movement, multiplicity and representation. *Journal of Modern Literature*, 34(2), pp.65-75.
- Gudauskas, A. (2013). Juozo Keliuočio žurnalistikos teorija iš Henri Bergsono filosofijos perspektyvos. *Knygotyra, Online* (61), pp.84-100.
- Kühn, R. (2010). Bergson und die phänomenologie des lachens. *Studia Phaenomenologica*, 10, pp.359-383.
- Marrati, P. (2010). The natural cyborg: the stakes of Bergson's philosophy of evolution. *Southern Journal of Philosophy*, pp.48, 3-17.
- Medrano, J. (2013). Ené qué risas hisimos al pasar por el Sendeja: Sobre el humor y la risa. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 33 (120), pp.811-824.
- Palacio, M. (2008). La última risa de Kierkegaard. *Revista Análisis*, (72), 117 – 139.
- Prusak, B. (2004). Le rireà nouveau: Rereading Bergson. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 62 (4), pp.377-388.
- Rivero, P. (2008). Homo ridens: una apología de la risa. *Revista de la Universidad de México. Nueva época, Online* (47), pp.13-18.

Safranski, R. (2010). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquest.

Styhre, A. (2003). Knowledge as a Virtual Asset: Bergson's Notion of Virtuality and Organizational Knowledge. *Culture & Organization*, 9 (1), pp.15-26.

Imágenes

Lehr, K. (s.f.). *Balloons, a jack in the box and alphabet blocks*. (Prisma). Recuperado de <http://www.corbisimages.com/stock-photo/royalty-free/42-26217716/balloonsa-jack-in-the-box-and-alphabet?popup=1>. Imagen 3.

Wikimedia Commons. (s.f.). *Henri Bergson French philosopher*. Recuperado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Bergson.jpg. Imagen 1.

Wikimedia Commons. (s.f.). *Kilroy was here (re-drawn)*. Recuperado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Meme#mediaviewer/File:Kilroy_was_here_\(re-drawn\).gif](http://en.wikipedia.org/wiki/Meme#mediaviewer/File:Kilroy_was_here_(re-drawn).gif).

Imagen 2.